

دكتور عادل سلامة



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدب الإنجليزي المعاصر

دراسات وقضايا

طبعة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ الرياض

دار المريخ للنشر

الأدب الإنجليزي المعاصر

دراسات وقضايا

الدكتور عادل سلامة



الرياض - ص.ب: ١٠٧٢٠

بسم الله الرحمن الرحيم

تقـــديم

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله .

وبعـــد

هذه فصول نشرت أشتاتاً خلال السبعينات فى عدد من المجلات الثقافية ما بين القاهرة والكويت ، وهى تتطرق إلى موضوعات فى الأدب الإنجليزى. شعره ونثره ومسرحه ، ومعظم هذه الموضوعات يتصل بالموقف الأدبى فى انجلترا بعد الحرب العالمية الثانية . كما أن جانباً من هذه الفصول يتناول قضايا هامة تتعلق بالثقافة وموقفها المتأرجح بين العلم والأدب ، وكذلك الثغرة التى تحاول الصهيونية فتحها فى الثقافة العالمية .

وكاتب هذه الفصول عربى متأصل الجذور فى العقيدة الإسلامية والثقافة العربية ، ومن هذه الزاوية تجىء رؤيته للأدب الغربى وللثقافة فى الغرب .

وهناك ركيزتان ترتكز عليهما الأفكار الأساسية لهذه الفصول . أولاهما أن الأدب لا تنفصل دراسته عن الثقافة والحضارة اللتين ينبع منهما ، بما تضمه هذه الثقافة والحضارة من علوم وفنون أخرى ، وثانيهما كما جاء فى المقال الأول عن « الشعر العالمى المعاصر » أن الفن وطنه كل العالم ، ولا ينبغى أن تتلون نظرتنا إليه بفكرة شعوبية ، وإنما علينا أن نؤثر فيه ونتأثر به ونصل أنفسنا بما هو جيد فيه حتى نتقدم المسيرة ، ونستقدمها بإذن الله .

والله ولى التوفيق .

الدكتور عادل سلامة
أستاذ الأدب الانجليزى
جامعة عين شمس

الشعر العالمي المعاصر

من المسلم به أن الشعر يمثل العمود الفقري للثقافة العربية عبر العصور المتتابعة ، كما أنه مازال يمثل جانباً أساسياً فى التراث الشعبي العربي لا فى شبه الجزيرة فحسب ، بل فى أرجاء العالم العربي وأطرافه . ومع ذلك فان قارىء الشعر ومتذوقه فى هذه الرقعة من العالم اليوم أحد اثنين لا وسط بينهما : عالم متأدب فى خلوة محرابه الأكاديمى يقرأ القصيدة لتشريحها وتحليلها وتقديمها مستساغة لطلبته ومريديه ، أو بدوى يتغنى بالشعر العامى قريضا ورواية فى ظل تقليد سائد قديم . أما أوساط المثقفين من طبيب أو تاجر أو حرفى فهم بصفة عامة فى عزوف عن الشعر باعتباره فناً فقد قيمته فى عالم تسيره التكنولوجيا . فالمفهوم العام للشعر فى ذهن عامة المثقفين أنه ممارسة منقطعة الصلة بما يجرى فى العالم من تطور ، بل إن البعض يظن أن الشعر يمثل عائقاً لهذا التطور ، وأن معالجته هي البديل الميسر لمن فقد الحيلة فى المواجهة الصارمة لمشاكل الحيـــاة .

هناك ما يبرر مثل هذا الفهم فى ظروف نعيشها الآن تدعو إلى العمل والحركة ، أكثر مما تدعو إلى فصاحة الكلمة . ولكن الحركة — كالكلمة — كى تكون ذات أثر ، لابد أن تكون محصلة لفكر . وأن يحوطها إطار حضارى . إذ أنه من نافلة القول إن التقدم الحقيقى للأمم هو التقدم الشامل المتكامل فى العلوم والإنسانيات على السواء ، وليس أيسر من تقديم الشواهد على ذلك . خذ مثلا موقف الناس من الشاعر والشعر فى بلد متقدمة كانجلترا فى الوقت الحالى : فى عام ١٩٦٨ أصدرت المطابع الإنجليزية أكثر من سبعمائة ديوان شعرى منها حوالى ستمائة كانت تطبع لأول مرة [١] ،

(١) Dodsworth, M., The Survival of Poetry, a Contemporary Survey, P. 11.

وفى عام ١٩٥٨ باع الشاعر جون بتجمان John Betjeman حوالى ١٠٠,٠٠٠ نسخة من الطبعة الأولى من ديوانه . وفى عام ١٩٦٠ لقيت قصيدته الطويلة دقت الأجراس Summoned by Bells رواجاً عظيما فى فترة وجيزة ، وتصدر دور النشر طبعات شعبية عديدة للشعراء المحدثين الإنجليز ، وكذا تراجم للشعراء الأوربيين ، مما جعل الشعر فى متناول القارىء المحدود الإمكانيات ، ويقوم الشعراء بالقاء قصائدهم على جماهير غفيرة من من المستمعين فى ندوات منتظمة . كما أن الفرص تتاح لهم للحصول على الزمالات الجامعية كى يكونوا دائماً على مقربة من الشباب المتطلع إلى مستقبل أدبى .

وما يحدث فى انجلترا يحدث فى غيرها من البلاد المتقدمة صناعياً ، حيث هناك إطراد واضح بين التطور التكنولوجى ، والازدهار الشعرى . وذلك للمعادلة البسيطة ، وهى أنه مع التقدم الصناعى يكون الرخاء الاقتصادى ، ومع الرخاء الاقتصادى تصبح سبل الثقافة أيسر ، ومجالها أوسع . والشعر نمط أساسى من أنماط الثقافة ، ولهذا فان انتشار الثقافة فى المجتمعات المتقدمة يضمن للشعر قاعدة عريضة من القراء .

وليس الشعر مجرد مرآة للحضارة ، فهو فى الأصل مجمع لها . منذ قديم الزمن كان الشعر وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، فاذا أردت أن تعرف شيئاً عن علوم الإغريق وفنونهم اتجهت إلى الياذة هومر وأوديساه ، وإلى « مسخ الكائنات Metamorphosis » لهسيود Hesiod . فيهما تطلع على تصور الإغريق للعالم الحسى وما وراء الحسى ، تفسيرهم للظواهر الطبيعية وحركة الأفلاك ومد البحار وجزرها ، وسلوك البشر والآلهة على السواء . وإذا أردت أن تعرف شيئاً عن العلوم الطبيعية عند الرومان أحلت أيضاً إلى نص شعرى هو قصيدة لوكريشيس Lucretius « طبيعة الأشياء De Re rum Natura » . كذا الأمر بالنسبة للشعر العربى فى قديم عصوره ، ضم أيام العرب وأنسابهم ، ومنه نعرف الكثير عن بيئتهم الاجتماعية ، وحياتهم اليومية فى الحل والترحال ، ورصدهم للنجوم ،

ودراستهم للطبيعة المحيطة بهم فى باديتهم وحاضرتهم . كل ذلك وأكثر منه تجده فى شعر امرىء القيس ، وطرفة ، ولبيد ، وعنترة ، وابن حلزة ، وزهير ، وابن كلثوم . لم يكن الشعر هنا أو هنالك مجرد موسيقى لفظية منغومة ، أو أغان حالمة لقلب كسير ، بل كان المجرى الرئيسى الذى منه ينساب تيار الحضارة الدافق .

ومع اتساع مجال الفكر الإنسانى وتعدد جوانبه ، انشعبت روافد المعرفة عن ذلك التيار الرئيسى ، متخذة صيغاً وأشكالا مختلفة . حدث ذلك فى العصر العباسى الأول بالنسبة للأدب العربى ، ومرة أخرى مع مطالع هذا القرن . وبالنسبة للآداب الأوربية الحديثة كان ذلك فى عصر النهضة ، كما حدث مجددا مع الانقلاب الصناعى .

وقد أدى هذا الانشعاب إلى موقف المواجهة بين أصحاب العلوم الطبيعية من جهة ، وبين الشعراء من جهة . ذهب العلماء إلى أن ما يقدمونه من حقائق يقينية ، أجدى للبشر من تهويمات الشعراء . وهب الشعراء من جهة أخرى يثبتون مكانهم ويذودون عنه . وقد وصلت هذه المواجهة إلى نقطة الذروة فى أوائل القرن التاسع عشر فى أوربا مع التقدم التكنولوجى الذى صاحب التطور الصناعى ، وسواد مبدأ المنفعة Utilitarianism . فكان من الناس (بل من الأدباء أنفسهم أحيانا) من ظن أن دولة الشعر إلى زوال [1] ، فنهض الشعراء الرومانسيون يرفعون لواء فنهم . فقال وردزورث Wordsworth أن « الشعر هو روح المعرفة الشفيفة ، والتعبير العاطفى المرتسم على وجه كل العلوم » . وقال شللى Shelley « أن الشعر شىء الهى . أنه مركز المعرفة ومحيطها ، أنه ذاك الذى يشتمل على العلم كله ، والذى يرد اليه كل العلم ، أنه فى ذات الوقت جذر الفكر وبرعمه » . واتخذت المجابهة صورة حادة فى منتصف القرن بين العالم التطورى توماس هكسلى Thomas Huxley ، وبين الأديب الشاعر المفكر ماثيو أرنولد ، فقد دعا هكسلى فى محاضرة بعنوان « العلم والثقافة Science and Culture »

(١) Peacock, T. L., Four Ages of Poetry, London, 1820.

ألقاها عام ١٨٨٠ عند افتتاح كلية العلوم فى برمنجهام ، دعا إلى أن تكون الأولوية لدراسة العلوم حتى ولو جاء ذلك على حساب الإنسانيات . فعارضه ماتيو أرنولد Matthew Arnold معارضة شديدة فى محاضرة ألقاها فى الولايات المتحدة عام ١٨٨٣ مقرراً أنه مع تمتع عقول البشر ، وتقدم العلوم فان الشعر والبلاغة سيقبلان ويفهمان على حقيقتهما « كنقد للحياة يقدمه ذوو المواهب المشحونة بالقوة الخارقة » .

وقد استمرت هذه المواجهة بين العلوم والإنسانيات خلال هذا القرن . ولعل أهم معاركها تلك التى دارت بين العالم والأديب الإنجليزى س . ب . سنو C.P. Snow ، والناقد الأدبى ف . ر . ليفز F.R. Leavis . وقد اتخذ ليفز مؤخراً موقفاً بالغ العنف فى كتاب أصدره فى عام ١٩٧٢ بعنوان « لن أضع سيفى Nor Shall My Sword » ليثبت للأدب دولته فى عالم يجرى حسابه بالكمبيوتر[١] .

والواقع أن كلمة الإنصاف فى هذا الموضوع سبق أن أطلقها فيلسوف عالم رياضى هو ألفريد نورث وايتهد Alfred North Whitehead فى كتابه المعروف العلم والعالم الحديث Science and the Modern World . قال وايتهد فى معرض حديثه عن الشاعر الإنجليزى وردزورث :

« إن ما أود إثباته هو أننا ننسى مدى الاعتساف والتناقض الذى يشوب نظرة العلم الحديث إلى الطبيعة ، والتى يفرضها على أفكارنا . أما ورد زورث فانه ، فى قمة عبقريته ، يعبر عن الحقائق المجسمة التى تدخل أفهامنا . وهى حقائق يشوهها التحليل العلمى . أليس من الجائز أن المفاهيم العلمية الثابتة تصدق فى حدود ضيقة فحسب ، بل ربما كانت ضيقة بالنسبة للعلم نفسه[٢] » .

---

(١) انظر الفصل الذى عنوانه « الثقافتان : بين س . ب. سنو ومعارضيه » فى هذا الكتاب .

(٢) Whitehead, Science and the Modern World, A Mentor Book. p. 80.

ويخرج وايتهد من هذا إلى أن العلم — بما هو علم — فهو فى حركة استكشاف دائمة ، ومن ثم فان حقائق اليوم ينفيها علم الغد . وصورة العلم عن الطبيعة ليست ذات ثبات دائم ، أما الشعر فانه يغوص وراء السطح المتغير ، ليقدم لنا عناصر الطبيعة الثابتة وجوهرها الدائم .

* * *

يقال إن الفن لا وطن له ، والقول الأصح أن الفن وطنه كل العالم . ويبرز هذا بصورة واضحة فى عصرنا الحديث الذى أصبحت وسائل الاتصال فيه من الكفاءة بحيث اخترقت عنصرى الزمن والمكان ، وأصبح العالم — إذا استعرنا تعبير مارشال ماكلوهان Marshall Macluhan « قرية عظمى Global Village » . وإذا كان هذا القول يصدق بصورة قاطعة عن الفنون المرئية والسمعية غير المنطوقة ، فان من الظواهر الواضحة أن الفنون اللفظية فى عصرنا الحاضر تتجه بشكل حاسم نحو كسر الحاجز اللغوى الذى يفصل بين القوميات المختلفة فى سبيل تحقيق ما يمكن أن يسمى « بالأدب العالمى » . حقيق أنه مع مطالع هذا القرن كانت هناك محاولات لدراسة ما اصطلح على تسميته « بالأدب المقارن » وكان من رواد هذا الاتجاه فان تيجم Van Tiegm ، وجان مارى كاريه J. M Caré ، وإن كان مبدؤهما الأساسى هو عقد المقارنات بين أدب أمة وأخرى ، مما يكاد يؤكد الفوارق القومية بين الأدبين ، كما انحصرت اهتماماتهما بالجزئيات . إلا أنه مع تطور الفكرة ، اتجهت الدراسة نحو فهم « الأدب » بما هو أدب تستظل بمظلته القوميات المختلفة ، وأصبح الاهتمام أساساً بمضمونه الإنسانى . وقد دعا الناقدان العالميان رينيه ويليك René Wellek واستن وارين Austin Warren فى كتابهما المعروف « نظرية الأدب Theory of Literature » (١٩٤٩) إلى انشاء أقسام للأدب المقارن بمعنى « العالمى » فى الجامعات تكون مصدر إشعاع للدراسة الأدبية ، على أن تحل محل أقسام الآداب القومية بما فيه أدب أهل البلاد . وقد لقيت الدعوة صدى فى عدد من جامعات العالم ، كما أنشىء مؤتمر اتحاد الأدب المقارن الدولى عام ١٩٥٤ Congress of International Comparative Literature Association وبدأ اجتماعاته فى البندقية بايطاليا فى العام التالى .

على أننا لو تمعنا فى الأمر بعض الشىء لوجدنا أن العقبة اللغوية ليست بالضخامة التى تخطر لنا لأول وهلة . إذ من الظواهر الواضحة فى العالم هجرة اللغات مع الأقوام من بيئة إلى أخرى ، وما يتبع ذلك من زرع للثقافة والتقاليد التى تحملها لغة ما فى بيئة جديدة . خذ مثلا اللغة الانجليزية . وتتبع مواقعها على خريطة العالم ، تجد أن عدد المتحدثين بهذه اللغة خارج الجزر البريطانية أضعاف المتحدثين بها فى إنجلترا ، فقد انتشرت هذه اللغة فى العالم الجديد فى الولايات المتحدة وكندا ، كما أنها اللغة الأساسية فى عدد من البلاد الأفريقية والهند . وهى أيضاً لغة قومية فى استراليا ونيوزيلندا . كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية . التى هى أيضاً لغة قومية فى كندا وسويسرا ، وهناك أدب أفريقى كتب بالفرنسية (ألا تذكر شعر الرئيس الأفريقى سنجور ؟) كما أنها لغة الثقافة فى جنوب شرق آسيا . والأسبانية عبرت المحيط لتستوطن أمريكا اللاتينية . وليست لغتنا العربية بأقل حظاً من هذه اللغات ، فهى تنتشر من التخوم الجنوبية لروسيا والأهواز فى ايران مغربة حتى المحيط الأطلسى ، وتنتشر شمالا من جنوبى الأناضول وجنوباً حتى الصومال واريتريا فى أفريقيا ، بل إنها هاجرت إلى الأمريكتين ، حيث هناك جيوب عربية أثمرت فى شعراء المهجر المعروفين . أضف إلى هذا أن التزاوج بين الثقافات التى تمثلها هذه اللغات أصبح أمراً لازبا ، ونتج عن هذا التزاوج خصوبة لم تكن معهودة من قبل .

تتضح هذه الظاهرة من النظرة العابرة للشعر الذى انتجه هذا العصر . صلاح عبد الصبور فى احدى قصائد ديوانه « أقول لكم » يقتبس من بودلير بالفرنسية ما سبقه إليه اليوت Oh hypcrite lecteur, mon Semblable, mon frere ! ، وقصيدة اليوت ذاتها « الأرض اليباب » The Waste Land مليئة بالاقتباسات من الألمانية والفرنسية والايطالية بل والهندوكية . والشاعر الايرلندى العظيم ياتس Yeats يكتب قصيدة طويلة بعنوان « هبة هارون الرشيد » The Gift of Harun Al-Rashid » بطلاها الخليفة العباسى نفسه ، والمترجم العربى الأرمنى الأصل قسطا بن لوقا البعلبكى . بل إنه مما لاشك

فيه أن كتاب ابن لوقا طريق النفوس بين القمر والشموس ، كان ذا أثر عظيم على طريقة ياتس الصوفية التى أوضحها فى كتابه رؤيا A Vision . خذ أيضاً ذلك الشاعر الانجليزى المعاصر بازل بانتنج Basil Bunting الذى نبغ فى الشعر بعد أن قضى فترة طويلة من حياته فى العراق وفارس وتعلم العربية كأبنائها ، ومن أهم قصائده تلك اتخذ لها عنوانا بالعربية « الأنفال لله »! وقد تتلمذ هذا الشاعر على عزرا باوند Ezra Pound . وعن عزرا باوند حدث ولا حرج ! ذلك الشاعر الأمريكى الأصل الذى عاش شبابه الأول فى انجلترا ، وقضى حياته بعد ذلك متنقلا بين فرنسا وايطاليا مستقرا إلى وفاته بالبندقية ، هذا الشاعر كان أول من فتح أبواب الشعر اليابانى من تانكا Tanka وهايكو Haiku ومسرح النو Noh اليابانى على مصاريعه فاغترف منه كبار الشعراء الذين تتلمذوا عليه مثل ياتس واليوت . بل إن ابنه عمر باوند Omar Pound اعتنق الإسلام ، ويسهم الآن بشكل مباشر فى ترجمة الشعر الاسلامى إلى الانجليزية . فإذا ضربنا مثلا من أدب آخر ، أشرنا إلى الشعر الأسود فى جزر الكاريبى ، حيث احتفظ الشعراء الزنوج بتقاليدهم الأفريقية الموروثة وظهرت واضحة فى شعرهم بلغتهم الأسبانية الجديدة . وأهم هؤلاء الشاعر الكوبى نيكولاس جيين Nicolas Guillen . فهناك قصيدته ذات العنوان الانجليزى West Indics Ltd. التى يسخر فيها من السيطرة الاستعمارية لرأس المال الأمريكى على جزر الانتيل . وخذ أيضاً قصيدته سنسمايا Sensemaya التى يوحى اسمها بلفظ Yemanaya اله القبيلة الوثنى القديم ؛ وهى قصيدة مستوحاة من رقصات الزنوج الدينية [١] .

ولعلنا لا نخطىء إذا قلنا أن عمالقة الشعر فى هذا العصر هم أولئك الذين مكنتهم ظروفهم من تخطى الحواجز الاقليمية وضرب جذورهم فى أرض جديدة . فاستطاعوا بذلك تهجين ثقافتهم بشكل مخصب . من شعراء العربية عبد الرحمن شكرى فى جيله ، والسياب وعبد الصبور فى جيلهما أفادا من

---

(١) انظر مقال الدكتور محمود مكى عن الشعر فى أسبانيا وأمريكا اللاتينية فى « عالم الفكر » المجلد الرابع ، العدد الثانى ١٩٧٣ .

الثقافة الانجليزية . وأدونيس من الثقافة الفرنسية ، والبياتى من الفكر الروسى . من شعراء الانجليزية و . ب . ياتس W.B. Yeats الايرلندى، ضرب بجذوره فى أعماق الثقافات الكلاسيكية القديمة ، والفرنسية والايطالية ، كما أخذ من الشرق عن الهندوكية والعربية . ومن الألمان هناك رينر ماريا ريلكه Rainer Marian Rilke المولود فى براج والذى أمضى فترات من حياته فى روسيا القيصرية ، وفى باريس مصاحبا الرسام رودان Radin ثم متنقلا بعد الحرب العالمية الأولى عبر أوروبا إلى شمال أفريقيا ، ومستقراً فى النهاية بسويسرا . ومن الفرنسيين هناك أبولينير Apollinaire الرومانى المولد ، البولندى الدم ، الفرنسى النشأة ، العديد الأسفار . ومن الأسبان هناك لوركا نفسه الذى قضى فترة من حياته فى نيويورك أثمرت ديوانه « شاعر فى نيويورك » ثم فى كوبا ، وهناك بابلونيرودا Pablo Neruda من شيلى الذى تنقل قنصلا لبلاده فى كثير من البلاد الآسيوية ، وفى أسبانيا ذاتها .

ولا يفوتنا أن نذكر أيضاً أن ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى قاربت بين الشعراء من مختلف الثقافات والبيئات ، ولم تعد ترجمة الشعر امرأ محفوفاً بالذنب منذ قام ادوارد فتزجيرالد Edward Fitzgerald بترجمة رباعيات الخيام إلى الانجليزية فى أواخر القرن الماضى ، فلفت بذلك انظار العالم الحديث إلى عمل أدبى هام كان من الممكن أن يظل طى النسيان . وكانت قد سبقت ذلك محاولات فردية لاشباع الهواية ، منها مثلا ترجمات الشاعر الانجليزى شللى Shelley لأناشيد هومر Homeric Hymns ولدانتى وجوته . ولكن ترجمة الشعر اتخذت صورة جدية هادفة منذ نهاية القرن الماضى ، وكانت لها آثار بعيدة المدى فى بعض الأحيان . خذ مثلا ماحدث فى اليابان . فى عام ١٨٨٢ صدرت مجموعة « مختارات من قصائد حديثة الأسلوب Selection of Poems in the New Style » تضم أربع عشرة قصيدة مترجمة عن الانجليزية وقصيدة واحدة عن الفرنسية ، وتضمنت دعوة إلى شعراء اليابان أن يترسموا طريق الشعر الغربى ، وهى دعوة كانت أولى المعالم على

طريق التجديد فى الشعر الياباني الحديث . كما كانت ترجمة الترانيم المسيحية إلى اليابانية فى أواخر القرن الماضى ايذاناً بتحول كبير لا فى الديانة اليابانية فحسب . بل فى الشعر اليابانى أيضاً .

وقد مضت حركة ترجمة الشعر إلى آفاق بعيدة فى السنين الأخيرة . ويستدل على هذا من مجرد استقراء بسيط لما تصدره دور النشر من قوائم كتبها . فدار نشر بنجوين Penguin التى تهتم بالطبعات الشعبية لديها الآن خطة لتغطية خريطة العالم الشعرية (بل والنثرية أيضاً) وتضم مكتبتها نماذج لمختلف اللغات الأوربية وبعض البلاد الآسيوية والأفريقية . وليست هى بدار النشر الوحيدة التى تهتم بذلك ، فدار نشر هاينمان Heineman قدمت نماذج من الشعراء الأفريقيين ضمن سلسلتها المعروفة عن الثقافة والأدب الأفريقى ، وهناك أيضاً المجموعة المعروفة التى أصدرتها دار بانتام Bantam الأمريكية والتى تضم نماذج من الشعر الأوربى المعاصر Modern European Poetry . وقد حظى الشعر العربى بجانب يسير من الاهتمام فى هذا المجال ، وكان معظمه منصباً على الجانب الأكاديمى فحسب . ولعل أهم الترجمات هى التى قدمها نيكلسون Nicholson فى العشرينات من هذا القرن ، وكان معظمها من الشعر القديم ، ويليه جهود آربرى Arberry التى غطت الشعر العربى الحديث حتى نهاية الأربعينات[١] وتصدر قريباً مجموعة من الشعر الإسلامى قدم لها الشاعر الانجليزى جون واين John Wain عن دار نشر Lund Humphry بانجلترا .

على أن النشاط الرئيسى حالياً فى هذا المضمار هو ما تقدمه مجلة Journal of Arabic Literature والتى تشرف على إصدارها هيئة من جامعات اكسفورد وكامبريدج وادنبره وجلاسجو وتضم بابا دائماً يتضمن العديد من الترجمات عن الشعر العربى المعاصر ، وجدير بالذكر

---

(١) Arberry, A., Modern Arabic Poetry, Cambridge Oriental Series No. 2

أن عددها الرابع الذى صدر عام ١٩٧٣ يضم مجموعة مترجمة من الشعر الكويتى الحديث .

وهناك محاولات من نوع آخر ينبغى رصدها هنا تجعل من الشعر أسلوب تفاهم عالمى دون اعتبار للفوارق اللغوية . هناك المحاولة التى تمت منذ أعوام واشترك فيها أربعة شعراء من لغات مختلفة لكتابة قصيدة واحدة سموها رنجا Renga واستعاروا اسمها من نمط من القصائد اليابانية التقليدية . وهناك أيضاً الشعر المجسم Concrete Poetry وهو شعر مرئى يعتمد على تناسق الصورة والتنويعات فى استخدام حروف اللغة وكلماتها ، بحيث تحدث انسجاماً مرئياً على صفحة الكتاب ، وقد انتشر هذا الشعر فى السنوات الأخيرة فى وسط أوروبا وأمريكا اللاتينية واليابان .

اتجاهات الشعر الإنجليزى والأمريكى المعاصر

(١)

نحن نعيش فى عصر غريب ، عصر لم يتسن للانسان فيه أن يثبت أقدامه فوق الأرض ، ومع ذلك فقد استطاع اختراق الفضاء ليطأ بقدمه سطح القمر . تقديرنا لهذا التناقض الجذرى الذى ضرب فى حياة الإنسان الفكرية والثقافية خلال هذا القرن ، قد يكون مفتاحاً نستطيع به أن نحدد المعالم الرئيسية لمشكلات العصر ، وتفسير الظواهر الأدبية المقترنة بهذه المشكلات .

قد نستطيع فى شىء من التبسيط ، ومع تجاوز طفيف للتفاصيل التاريخية أن نقول إن الأحقاب السابقة فى مجموعها كانت تتميز بالتجانس الفكرى للعصر . فالعصور الوسطى كانت تسودها فلسفة دينية هى مزيج من الفكر المسيحى والأفلاطونية الجديدة ، وعصر النهضة هو عصر تحكيم العقل وسيادته وتقديمه على الإيمان بالغيبيات ، والقرن الثامن عشر ساده فكر أرسطو الذى يرى العالم على أنه ناموس محكم ، والعصر الرومانسى يغلب فكر أفلاطون ويسود عالم المثل على عالم الواقع . أما القرن العشرون فقد نما وترعرع فى ظل نقيضين أساسيين ترجع أصولهما إلى منتصف القرن السابق ، وهما فكر فرويد وآراؤه فى تفسير السلوك البشرى ، وفكر ماركس وآراؤه فى سيادة الدولة على سلوك الفرد . فرويد يرى أن ذات الفرد هى المحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث ، والبوتقة التى تنصهر فيها التجارب ، وعلى هذا فمهمة العالم الأساسية هى استجلاء مكنونات نفس الفرد ، وتفسير ما يجرى فى العالم على ضوء ما يتكشف داخل الذات . أما ماركس وانجلز وأتباعهما فيفسرون الأحداث تفسيراً تاريخياً يحكمه إيمان بقانون جدلى ، على أنها صراع بين طبقتين ينتهى بامحائهما أو اندماجهما

فيما يسمى بسيادة البروليتاريا . والفرد في هذه الفلسفة لا حساب له ، ومن ثم فلا محل هنا لاستكناه دخائل الذات . وقد قدم برتراند راسل دراسة مستفيضة لهذه الذبذبة بين هذين الاتجاهين المتناقضين متتبعاً جذورهما في القرن التاسع عشر ، وكان اهتمامه الأساسي بالجانبين السياسي والاقتصادي لهذا الموقف الفكري ، ولخص هذا التناقض في أنه توتر مستمر بين الحرية والتنظيم [١] رتابع راسل دراسته حتى انفجار الحرب العالمية الأولى .

وتتضح لنا الصورة المركبة للعصر أو قل ذلك الفصام الذي يغلب على طبيعته ويميزه عن العصور الأخرى إذا قلبنا النظر في بعض ما أخرجه من نظريات ، نظرية اينشتين في النسبية relativity نسخت الإيمان بالمطلقات . وقدمت مفهوماً للحركة على أنها شيء نسبي ، وفسرت الزمان والمكان على إنهما امتداد واحد Space-time Continuum وترتبط نظرية النسبية عند علماء الطبيعة بنظرية أخرى هي نظرية الكم Quantum Theory التي تدرس ذبذبة الموجات الضوئية التي تشع من جزيئات الذرة ، وهذه الذبذبات ليست إتصالا دائماً من الحركة ، بل هي في أساسها تفترض التقطع ، ويرتبط بهاتين النظريتين فهمنا الجديد للذرة وتكوينها على أنها بروتون يدور حوله عدد من الالكترونات في حركة عشوائية ، لا يحكمها إلا قانون الاحتمالات . وبطبيعة الحال غيرت هذه النظريات من تصور الإنسان لنفسه وللعالم المحيط به ، وألغت مفهوم السببية الذي قدمته نظريات نيوتن منذ القرن السابع عشر . فقد كان عالم نيوتن يقينياً مرتباً واضح المعالم ، لا مجال فيه للتخرصات لأنه محكوم بالعقل والضرورة ، وكل ما يحدث فيه قابل للتفسير المنطقي ، ولذلك كان تصور نيوتن للعالم مصدراً للتفاؤل والثقة اللذين سادا الفكر البشري خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما تصورنا للعالم اليوم فهو تصور جد مختلف . نظرية النسبية وضعت حداً للقوانين الكلية المطلقة ، وجعلت من الزمان بعداً رابعاً ، وبذلك ألغت مبدأ الاستمرار

---

(١) Bertrand Russell, **Freedom and Organisation** (1814—1914) Allen and Unwin, London

أو تواصل الآناء ، ونظرية الكم نفت عن الحركة أيضاً فكرة الاستمرار ، وإنما رأتها ذبذبة متقطعة ، وأخيراً فان التفسير الذرى للمادة أكد أن حركة الالكترونات عشوائية فى مجالات لا يمكن التكهن بها طبقاً لأى قانون اللهم إلا قانون الاحتمالات . حصيلة ذلك كله صورة عن العالم ليست متناسقة التركيب ، لا تحكمها منطق ثابت ، وتشملها حركة متذبذبة متداخلة متنافرة عشوائية . عالم يتداخل الحاضر فيه مع الماضى والمستقبل ، ويندمج فيه البعيد مع القريب ، لا فرق فيه بين الكل والجزء ، ولا تخضع فيه الحركة لمنطق .

إذا كانت هذه هى صورة العالم كما أدى إليها تطور العلوم الطبيعية ، فان الموقف فيما يتعلق بوسائل الاتصال ، ســـواء من الناحية الحسية الفعلية أو الاجتماعية ، أصبح أيضاً متشابكا غير منسرح . فقد شهد هذا القرن تقدماً فى وسائل الانتقال كالطائرة والقطار والسيارة اختصرت الزمن اختصاراً كبيراً ، كما شهد تقدماً كبيراً فى وسائل نشر المعلومات والأخبار كالتليفون واللاسلكى والراديو والتلفزيون . وأصبح فى الإمكان بوساطة الأقمار الصناعية ألا تمر ثوان معدودة . إلا وقد عرف بالخبر فى جميع أنحاء العالم . وإذا كان هذا القول من قبيل البديهيات . إلا أنه يصعب معه أن ندرك أن الأزمة الحضارية التى نمر بها ناشئة أساساً من انعدام القدرة على التواصل على المستوى الفردى والجماعى معا . ولعل هذا التناقض يرجع فى بعض أسبابه إلى الفجوة القائمة بين « الثقافتين » — على حد تعبير س . ب سنو C.P. Snow ، الثقافة العلمية التى تشمل التكنولوجيا ، وثقافة الإنسانيات [١] كما أنه يرجع أيضاً إلى أن اهتمام الإنسان بمجريات الأمور فى المجتمع العالمى الشامل ، قد جاء على حساب رباط الدم الذى يربطه بأفراد أسرته القريبة ، ووشائج القربى التى تربطه بذويه فى بيئته اللصيقة . ولعل أبرز النظريات فى وسائل الإتصال التى جاءت معبرة عن هذا الموقف المتناقض ، والتى هى وليدة اكتساح التكنولوجيا للمحتوى الإنسانى ، هى آراء المفكر الكندى المعاصر مارشال

---

(١) انظر الفصل « الثقافتان بين س . ب سنو ومعارضيه » فى هذا الكتاب .

ماكلوهان Marshall Macluhan إذ يقول ماكلوهان أن وسيلة التوصيل هي فى حد ذاتها الرسالة (The Medium is the Message) . أما المحتوى فلا قيمة له أو دلالة . — وماكلوهان يؤسس نظريته على أن الإنسان فى عصور الأمية الأولى — وقبل اختراع الكتابة — كان يعتمد على مجمل حواسه البصرية والسمعية للحصول على المعلومات : فلما جاءت الكتابة وتلتها الطباعة أكدت الكلمة المكتوبة اعتماد الإنسان على جانب الرؤية ، نظراً لاعتماده على القراءة بالبصر ، وأهملت حاسة السمع . ولكن مع التطور التكنولوجى الحديث عاد الإنسان — من حيث وسائل الإتصال — إلى الاعتماد على مجمل حواسه . وجاءت الاختراعات المختلفة كالتليفون والراديو والتلفزيون والسينما وما إليها مؤكدة الجانب السمعى إلى جانب الرؤية . وماكلوهان يرى هذه الوسائل امتداداً خارجياً لجهاز الإنسان العصبى . ورغم الشهرة التى حظى بها ماكلوهان فى السنوات العشر الأخيرة إلا أن نظريته تلقى اعتراضاً شديداً من عدد من المفكرين وعلى رأسهم ربيكا وست Rebecca West التى نددت به تنديداً كبيراً فى محاضرة مشهورة أمام رابطة الأدب الإنجليزى English Association فى يوليو عام ١٩٦٩ (١) ، وأساس الاعتراض إلغاء ماكلوهان للمحتوى الحضارى والإنسانى للرسالة التى تحملها وسائل الاتصال هذه . بيد أن هناك جانباً إيجابياً فى نظرية ماكلوهان وهو اعتقاده أن الكرة الأرضية أصبحت بفضل هذا التقدم التكنولوجى فى وسائل الاتصال — أشبه « بالقرية العالمية Global Village » ، بمعنى أن العالم يسوده الآن ما كان يسود مجتمع القرية من ترابط بين أوصاله من حيث المسافات الزمنية والمكانية ، ومن حيث اهتمام الناس بمشكلاته ككل .

هذا الإحساس بما يمكن أن يسمى « عالمية الانتماء » قد أضاف تناقضاً جديداً لتناقضات العصر الذى شهد — فى نفس الوقت — حربين عالميتين .

---

(١) Rebecca West, **Macluhan and the Future of Literature.** Presidential Address of the English Association 1969.

وظهور المبادىء الشمولية الدولية التى تحل نفسها محل الأديان . أما عن الحروب العالمية فقد ساعد فى إندلاعها وانتشارها وشدة جبروتها نفس التقدم التكنولوجى الذى دعم وسائل الاتصال . ويذكر على سبيل المثال عن الحرب العالمية الأولى أن شهراً واحداً فقط مضى بين مصرع ولى عهد النمسا الذى كان الشرارة الأولى للحرب ، وبين اشتباك الدول الأوربية كلها فى هذه المعمعة . وأصبحت الطائرة — مطية الانتقال الذلول — أداة حرب مروعة التدمير فى كلا الحربين . ولم تعد المعارك مقصورة على ميادين قتال يخوضها العسكريون ، وإنما أصبح الدمار شاملا للمدنيين البعيدين عن أرض المعركة . طلقة رصاص من فوهة مسدس شاب من قوميى البوسنه على رأس الأمير النمسوى ، قتلت عشرة ملايين من البشر من أقطار الأرض فى الحرب العالمية الأولى ، وقنبلة ذرية واحدة القيت على هيروشيما كانت كفيلة بانهاء الحرب العالمية الثانية لصالح الحلفاء . وارتعاشة خفيفة فى الخط الساخن الذى يربط واشنطن بموسكو كفيلة باثارة وكالات الأنباء فى العالم على مدى شهور . فاذا قلبنا الاتجاه الذى نسميه « عالمية الانتماء » على وجهه الآخر وجدنا له صيغاً مختلفة . فاذا كان القرن التاسع عشر قد شهد ظهور الدعوات القومية فى أوربا ، وتفتت الخلافة العثمانية فى الشرق الأوسط ، فان القرن العشرين قد شهد المناداة بمبادىء تتخطى الحواجز الإقليمية وتهدف إلى عالمية التطبيق ، وهى بهذا تدعى لنفسها مكانة الأديان .

وقد نتج عن هذا الشد والجذب فى المضمار الدولى أن ضاقت الفجوات الثقافية بين الأمم ، وتداخلت الحضارات بعضها فى البعض مؤثرة ومستفيدة ، وتواكب الفكر بأنواعه فى شتى بقاع الأرض ، وأصبحت العزلة فى الجزيرة النائية التى داعبت خيال الحالمين ضرباً من المستحيل . والتمس الناس الوسائل — نتيجة لذلك — إلى كسر الحاجز اللغوى الذى يعزل قوماً عن قوم ، واتخذ ذلك سبلا متعددة .

كان لهذه القضايا التى أسلفنا الحديث عنها انعكاسها المباشر فى الأدب الذى انتجه العصر ، وخاصة فى الشعر . يقول ت . س اليوت :

« إن الشعر — فى حضارتنا المعاصرة — لابد أن يكون صعباً ، فهى حضارة معقدة تضم أشتاتاً متناثرة . وعندما يقع هذا التعقيد والتشتت على إحساس الشاعر المرهف ، لابد أن يأتى شعره متراكباً يعبر بالكناية . حاشداً للمعانى الشاملة فى لغة هى بطبيعتها قاصرة » .

* * *

(٢)

فى كتابه « الملاك الضرورى : مقالات فى الحقيقة والتخيل »[١] يتناول الشاعر الأمريكى ولاس ستيفنس Wallace Stevens — العلاقة بين الواقع ، وقدرة الشاعر الخيالية — . كان الإنسان فيما مضى مهيأً لتقبل الاستعارات والكنايات التى يتخذها قدامى الكتاب أمثال أفلاطون رغم إدراكه لبعد هذه الاستعارات عن الواقع ، فحين شبه أفلاطون الروح بعربة ذات جوادين أحدهما أصيل والآخر ليس كذلك ، لم يكن فى ذلك التشبيه ما يضير بالنسبة لأفلاطون ومعاصريه ، أما الآن فلسنا على استعداد لقبول مثل هذا التشبيه الذى فقد حيويته بالنسبة إلينا . ويعود السبب فى ذلك — فى رأى ستيفنس — لتعاظم ضغط الواقع على مرونتنا الإبداعية . الحياة اليومية تفرض علينا موقفاً سلبياً إزاء جمحات الخيال . يقول ستيفنس :

« لقد حرمنا الأشياء العظيمة ، وأصبحنا نعيش فى نطاق ضيق من الميثولوجية المحلية ، سياسية ، واقتصادية ، وشعرية تفرض علينا تناقضاتها. ويصاحب هذا انعدام السلطة التى يمكن الرجوع إليها اللهم إلا سلطان القهر الفعلى والمحتمل . . .

كذلك كان لانتشار التعليم أثره فى مد سطوة الواقع : فاتيح لكل إنسان أن يأخذ بطرف من التاريخ ، والفلسفة والأدب ، واتسعت دائرة الطبقة المتوسطة بما عرف عنها من تفضيل للأشياء الملموسة ، وتغلغلت الأفكار

---

(١) Wallace Stevens The Necessary Angel : Essays on Reality and Imagination.

الليبرالية فى نفوس العامة — أصبحت كل هذه مظاهر عادية للحياة اليومية. طريقتنا فى الحياة والعمل ألقت بنا فى أحضان الواقع . . . . أصبح الإنسان يعيش فى مجموعات فى مستوطنات إسكانية وليس السبب فى ذلك ازدياد التعداد فحسب . فالمرء يستلقى على السرير فى أمريكا ويدير المذياع فيسمع القاهرة . وهكذا لقد ضاقت الشقة . نحن نأتنس بقوم لم يسبق لنا رؤيتهم قط . وهم يأتنسون بنا . . . . » .

ويستطرد ولاس ستيفنس Wallace Stevens قائلا :

« على أن ما عنيته بضغط الواقع ، هو أن تؤثر فينا الأحداث الخارجية بدرجة تنتفى معها أى قدرة على التأمل . وينبغى أن نأخذ فى الحسبان عند تقرير هذا أن ثمة جيلا بأكمله يعانى من ذلك . وأن العالم بأسره قد دخل فى حرب ، وأن ندرك خطر ذلك بالنسبة للخيال البشرى ... منذ سنين تركزت مشاعر العالم حول أحداث جعلت وتيرة الحياة كأنما البشر يتحركون فى فترات هدوء تتخلل الأنواء الهوج . انقطاع الصلة بيننا وبين الماضى وزواله أوحى بزوال المستقبل أيضاً . وقليل من معتقداتنا ما صدق . . والحرب الآن ما هى إلا مظهر جزئى لحالة عراك شاملة . لم تكن حروب نابليون بذات تأثير على الكتاب والشعراء الذين عاصروها . ولعل ضعف إدراكهم يشبه ضعف إدراكنا للانفجارات المبهمة التى تحدث داخل الصين . . . أما نحن الآن فاننا نجابه مجموعة من الأحداث لانستطيع تهدئة أثرها على العقل فحسب ، وإنما هى تستثيرنا إلى العنف ، وإلى الالتفات المباشر لما هو واقع حولنا ، وقد تجتاح حياتنا كلها . . وهذه الأحداث تتتابع فى كثرة وسرعة بحيث تمتلك وجودنا كله . وهذا ما عنيته حين تحدثت عن ضغط الواقع ، وهو ضغط عقيم ومستمر سيؤدى حتماً إلى نهاية حقبة فى تاريخ الخيال البشرى وبداية حقبة جديدة . ومن خصائص الخيال أنه دائماً على شفا عهد جديد ، لا لأن هناك خيالا جديداً ، ولكن لأن هناك حقيقة أو واقعاً جديداً[١] » .

---

(١) انظر كتاب : Scully S. **Modern Poetics**, pp. 134-7.

حصيلة هذه الفقرات من كتابات ولاس ستيفنس Wallace Stevens الرئيسية فى النقد لا تؤدى إلى القول — كما زعم البعض — بأن ستيفنس كان شاعراً جمالياً متنصلا من الواقع ، مستغرقاً فى الصياغة اللفظية ، والتراكيب الملغزة . وإنما الأمر كما يبدو أن الواقع يفرض نفسه على قدرات الشاعر فيفصله عن ماضيه ومستقبله فى غمرة الأحداث المعاصرة التى تستحوذ عليه ، وتشكل رؤياه . وفى شعر ولاس ستيفنس ما يشير إلى أن ادراك الواقع يكون أوضح لدى الرجل الذى فرغ عقله من آثار الماضى وأحلام المستقبل ، ليتقبل اللحظة الواقعة كما هى دون رتوش ، دون إضافات من خبرات الأجيال السابقة وميثولوجياتها ومعتقداتها ، ودون آمال أو أحلام مستقبلية قد تراود العقل المكتنز بالمعلومات . خذ مثلا هذه القصيدة :

إدراك الرجل ذى اليد الصناع [١] :

انطلاقات المرء العظمى . وحمامات الأحد
وزغاريد المرء فى زفاف الروح
تحدث كما تحدث . اذن فالسحب الزرقاوية
حدثت فوق البيت الخالى ، واوراق
الزهور لهـــا صليل الذهب
كأنما هناك من يسكنه . فيض من البياض
تفجر من السحب . كذا رمت الرياح
بقوتها الملتفة حـــول السماء

* * *

هل لك أن تقول أن طائر الزرق قد ينقض
فجأة نحو الأرض ؟ انها قرص ، الأشعة
حول الشمس ، القرص يحيا بعد الأسطورة .
عين النار فى السحب تحيا بعد الآلهة .

---

(١) "The Sense of the Sleight-of-Hand Man"

أن نتخيل حمامة ذات عين حريرية .
وأشجار الصنوبر كأنها أبواق ، هذا قد يحدث .
وجزيرة صغيرة تعج بالأوز والنجوم :
لعـل الرجل الجاهل هو وحـده
الذى يتاح له أن يقرن الحياة بالحيـاة
أى بالحس ، بالقرينة اللؤلؤية ، الحيـاة
التى تتدفق حتى فى البرونز القـارس .

فالرجل ذو اليد الصناع ، هو الرجل الذى يعتمد على مهارته اليدوية ، والذى ليست به حاجة إلى الفهم العقلى أو الميتافيزيقى لما يجرى حوله أو ما يراه من أحداث . ادراك هذا الرجل لما حوله من أشياء نابع من احساس مباشر وخبرة وثيقة بها ، فهو ادراك حيوى حسى نابض ، وليس عقلياً مجرداً مستمداً من نظم فكرية لا تعتمد على الخبرة المباشرة . وهذا معناه أنه « يقرن الحياة بالحياة » ، بمعنى أنه يزاوج بين المدركات فى الخارج ، وبين احساسه الدافق بها ، وهو احساس صارخ ، مثل « الحياة التى تتدفق حتى فى البرونز القارس » . فى نظر ستيفنس هذا الاحساس المباشر ، أو قل هذه الخبرة المباشرة التى لا تغتذى بنظم عقلية مجردة ، تؤدى إلى معرفة الحقيقة بما هى واقعة . فالصدق عند ستيفنس هو ما هو واقع كائن ، وليس أمراً مجرداً ذا وجود عقلى فقط . فقرص الشمس هو قرص ، له وجود طبيعى فى السماء ، أمر ملموس يدرك بالنظر الحسى . ومن الخطأ أن نتخيل الشمس كنهاً ميتا فيزيقياً ، وأن نحيك حولها الأساطير ، وأن نضفى عليها الألوهية . هذه الأوهام الخيالية ستتداعى مع الزمن لأنها أمور غير ملموسة وليس لها وجود حسى ، ويبقى قرص الشمس ، ذو الوجود الطبيعى - له صفة الديمومة ، بما هو واقع .

ستيفنس إذن يلغى كل ما هو ميتافيزيقى ، وينكر المجردات ، ويؤكد فى شعره أنه لا يمكن التثبت إلا من الواقع الحاضر ، لأننا لانملك الوسيلة لادراك غيره . هذا هو محتوى قصيدته التالية :

مـــوت جنـــدى [١]

تتقلص الحيـــاة ، ويحين الحين
كأنمـــا هو فصـــل الخريف
ويسقط الجنـــدى
أنه ليس شخصية تقام له ليـــال ثلاث
ويفرض فراقـــه
ويطلب له الموكب الجنائزى
المـوت مطلق ، ودون تذكار
كأنما هـــو الخريف
حين تتوقف الريح ،
حين تتوقف الريح ، وعبر السماء
تجرى السحب ، رغم ذلك
فى اتجاههـــا .

الموت هنا حقيقة فى ذاتها ، ليس له المعنى الدينى كالانتقال من حياة دنيا إلى حياة أخرى ، وليس له المعنى الأخلاقى الذى قد يتضمن التضحية أو الفداء ، ولا يلفه الوقار والخشوع الذى يقرنه به الناس عندما يقيمون الجنائز ، وإنما هو حادث وقع للجندى — هو تغير طبيعى مثل تغير الفصول حين قدوم الخريف ، وهو حادث جزئى من جملة أحداث جزئية مثل توقف الريح الذى لا يمنع السحب — مع ذلك — من السريان فى اتجاهها . . « الموت مطلق — دون تذكار » حادث اللحظة الحاضرة ، لا يرتبط بالماضى ، ولا أثر له على المستقبل . وهو فى ذلك — مثل قرص الشمس فى القصيدة السابقة — القيمة الواقعة ، معناه فى حد ذاته ، وليس فى دلالة رمزية مجردة خارجة عن كنهه .

لعل من أهم قصـــائد ولاس ستيفنس Wallace Stevens التى أجمل

---

(١) «The Death of a Soldier»

فيها اتجاهه الفلسفى هى قصيدة صبيحة الأحد Sunday Morning وهى طويلة مكونة من ثمانى مقطوعات . تقترن صبيحة الأحد فى ذهن عامة الناس بالذهاب إلى الكنيسة وأداء الفروض الدينية التى هى واجب ينوه عن ولائهم الميتافيزيقى من جهة ، ويربطهم بالماضى وبالتقليد المسيحى من جهة أخرى . غير أن ستيفنس Stevens يفاجئنا فى مطلع القصيدة بصورة لسيدة قد خرجت لتوها من غرفة النوم لتستلقى فى استرخاء على كرسى ممدد فى الشمس لتتناول طعام الإفطار من قهوة وبرتقال ، وقد انغمست فى حاضرها بكل إحساسها بحيث إن الماضى وما يحوط به من قداسة اندثر تدريجياً وأصبح مواتاً :

الاسترخاء فى ردائها المنزلى ، وافطار
متأخر من القهوة والبرتقال فى كرسى مشمس ،
وحرية الببغاء الخضراء
مرتسمة على البساط ، يتقشع معها
الصمت المقدس للتضحية التليدة .

ومن طبيعة الأمور أن تسائل السيدة نفسها صبيحة الأحد عما يلزمها بتقديس الموتى — وقد أصبح المسيح فى خبر كان . وتسأل :

ما قيمة الالوهية إذا كانت لا تأتى
إلا مع الأشباح الصامتة وفى الأحلام ؟
أليس الأجدى أن تجد الراحة فى الشمس ،
وفى لاذع الفاكهة ، والأجنحة الناصعة الخضراء
أو فى بلسم الأرض وجمالها
أشياء ممتعة كالأفكار السماوية ؟
لابد أن تحيا الألوهيـــة فينا
عواطف المطر ، وخلجات الثليج المتساقط
وأسى الوحدة ، أو التهليـــل
المنفرج لأزاهير الغابة ، وأعصار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المشاعر فى الطرق المبتلة لليالى الخريف ،
المباهج والآلام فى ذكرى
شجيرة الصيف ، وغصن الشتاء .
تلك هى الخطط المرصودة لروحها .

هى لاترى قداسة فى الإيمان بالله المنزه عن كل شىء ، المجرد من الصفات المادية . والذى يأتى ذكره فى لحظات التامل الخالصة ، والاستغراق الروحى . وإنما الدين بالنسبة إليها — وهى فى هذا تمثل وجهة نظر ستيفنس — هو الإيمان بالمدركات الحسية ، لأن هذه الملموسات هى التى تمثل الحقيقة الفعلية ، فى الذوق ، والنظر ، والإحساس المادى بدفء الشمس ؛ وتقلبات الطبيعة ، وازدهار الغابة . وتمضى السيدة فى محاولتها استكناه الأديان السابقة فتمر بالميثالوجيا اليونانية القديمة ، رافضة أسطورة كبير الآلهة زيوس ، زغم ما قرن به عند اليونان القدامى من صفات تكاد تكون إنسانية . ثم هى تتساءل عن حقيقة الفناء ما هو ؟ وعن الحياة الأخرى أهى استمرار دائم ؟ .

ألا يحدث تغير الموت فى الجنة ؟ .
الا تسقط الفاكهة الناضجة ، أم تظل الشجيرات
تحمل أثقالها فى تلك السموات السفلى
دون تغير ، رغم أنها تشبه أرضنا الزائلة
بأنهار مثل أنهارنا تنتهى فى بحار
لا تجدها ، وشطآن مراجعة . . ؟!

* * *

أنها تسمع ، فوق تلك المياه التى لا تخر ،
صوتاً يصيح « القبر فى فلسطين
ليس قوسا تتراخى تحته الأرواح .
أنه قبر يسوع ، حيث دفن » .
نحن نعيش فى سديم قديم من الشمس ،

أو موئل قديم من النهار والليل
فى عزلة الجزيرة ، منطلقين أحراراً .
من ذلك المحيط المتسع لا مهرب .
الغزلان ترتع فوق جبالنا ، والحمام
يهدل من حولنا فى صيحات تلقائية ،
والتوت الحلو ينضج فى البرارى ،
وفى عزلة السماء ، فى المساء
أسراب الحمائم الهائمة تهدل
فى غموض بينما تخفق
منحدرة إلى الظلام ، أجنحتها المبسوطة .

هى أولا تنكر فكرة الأزلية ، لأنها لا تخضع لمنطق العقل ، وتدلل على هذا بالتساؤل عن طبيعة الجنة ، وكيف يكون النضج دائماً فيها ، مع أن النضج آية انتهاء عمر الفاكهة وسقوطها . وبعد فقرات مطولة يكرر فيها ستيفنس ما ذكره ضارباً مختلف الأمثلة ينهى القصيدة بهذه الصيحة التى تسمعها السيدة باذن العقل . ومؤداها أن المسيح ليس إلهاً ، وأن فكرة صلبه وارتقائه إلى السماء أسطورة لا تمت للواقع ، وأن قبره فى فلسطين ما هو الا مكان دفن فيه رجل .

ويؤكد ستيفنس مرة أخرى القيمة المادية للحظة الواقعة ، وتجزئة الوجود زمانياً ومكانياً . فهو لا يرى اتصالا بين لحظات الزمن ، يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولا يرى العالم على أنه متناسق الأطراف ، وإنما هو كتلة سديمية انفصلت عشوائياً من الشمس ، ويشبه الأرض وسط الفضاء ، بأنها جزيرة يحيط بها محيط متسع ، وهى محصورة فيه . ومجرى الأحداث . ممثلا فى الغزلان الراتعة ، والحمائم السارية ليس نسقاً مطرداً ، وانما هو اضطراب لا هدف له .

* * *

بعد هذا العرض السريع لمجمل آراء ولاس ستيفنس كما وردت فى كتابه « الملاك الضرورى » ولبعض قصائده ، يصبح من نافلة القول أن نشير إلى أن ستيفنس هو ابن للعصر ، يعبر شعره بشكل إيجابى واضح عن الدعوة المادية التى تحت إليها الاتجاهات التى أشرنا إليها فى صدر هذا البحث ، كما ينطوى شعره على رفض للمسلمات الروحية التى دعت إليها الأديان .

(٣)

إذا كان ولاس ستيفنس قد وقف موقفاً إيجابياً من فلسفات العصر المادية ، فإن ت . س اليوت T. S. Eliot — على النقيض من ذلك — رفض هذه الفلسفات رفضاً باتاً ، واعتصم بحبل الكاثوليكية ، وهو مذهب يتخذ موقفاً مغالياً من هذه الفلسفات . وقد أوضح اليوت موقفه هذا صراحة حين أعلن بناء على توجيه استاذه ارفنج بابيت Irving Babbitt أنه « كلاسيكى فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، وكاثوليكى فى الدين » . وذهب اليوت إلى حد الدعوة بأن يعاد النظر فى أمر الثقافة الأوربية بوجه عام بحيث تثبت دعائمها على أسس كاثوليكية مسيحية (انظر كتابه : مذكرات نحو تعريف الثقافة

Notes Towards the Definition of Culture

على أن اليوت لم يأخذ الكاثوليكية بمعناها الضيق الذى يؤكد جانب الطقوس والشعائر ، وإنما أفاد من هذا المذهب من حيث دعوته إلى تجاوز الحواجز القومية فى سبيل خلق مجتمع إنسانى دينى مترابط ، ومن حيث اهتمامه ببقاء الروح ومسراها فى العالم الأخروى . ومن هنا كانت محاولات اليوت لخلق لغة جديدة للشعر تجتاز الحواجز الإقليمية من ناحية ، وتحاول أن تذلل العقبات فى سبيل الدلالة على المفاهيم الروحية والكونية الى يحاول الشاعر تقصيها .

ورغم أن اليوت أعلن اعتناقه للكاثوليكية رسمياً عام ١٩٢٧ إلا أن شعره السابق لذلك التاريخ — وأهمه قصيدة اليباب **The Wast Land** يعتبر

الدين هو الملاذ الأسمى من خطايا العصر بما شمله من مادية ، وانغمار فى الزمن ، وبحث عن الكسب ، على حساب القيم الروحية ، والمبادىء والتضحيات السامية .

وقد أثارت قصيدة اليباب **The Waste Land** منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من التعليقات والتساؤلات ، وأدلى فيها كل ناقد بدلوه . ومن طريف ما يذكر تعليق اليوت نفسه على هذه القصيدة خلال احدى محاضراته بالولايات المتحدة . قال :

« أزجى مختلف النقاد إلى الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ، واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعى . أما بالنسبة إلى فانها لم تعد أن تكون تسرية لشعور شخصى — غير ذى أهمية بالمرة — بعدم الرضا عن الحياة ، أن هى الاقطعة من الململة المنظومة » .

قد تكون هذه قولة متواضعة من رجل جلس على قمة المجد الشعرى ، ولكنها تنبىء عن حقيقة هامة فى موقف اليوت ؛ إذ ندرك من هذا التعليق — على خلاف ما شاع من أنه يؤمن بالقيمة الموضوعية (اللاشخصية) للأدب Impersonal Theory — أن فلسفة اليوت ونظرته الاجتماعية نابعان من مصدر الوجدان والخبرة الشخصية . والرجوع إلى خطابات اليوت المعاصرة لكتابة القصيدة ، والتى نشر بعضها فى مقدمة الطبعة المصورة لمخطوطة اليباب ، يؤدى بنا إلى الاعتقاد أن ظروف اليوت الخاصة كانت مهيئة لكتابة مثل هذه القصيدة . والوقت قد حان فى رأينا لإعادة النظر فى هذه القصيدة وغيرها من شعره ، على ضوء ما تكشف من حياته الخاصة ، بعد وفاته عام ١٩٦٥ (١) ، لاسيا بعد أن اتضح من دراسة المخطوطة أن عزرا باوند Ezra Pound كان له دور أكبر مما نتصور فى إعداد القصيدة فى صورتها الحالية ، وأنه حذف أجزاء كبيرة من النص الأصلى ، وأعمل قلمه فيا تبقى بالتعديل والتنقيح ، مما دعا اليوت إلى أهداء القصيدة إليه واصفاً اياه بأنه « الصناع الأعظم » . كذلك كان لزوج اليوت الأولى « فيفيان » توجيهات فيا يتعلق بانتقاء

---

(١) انظر مثلا كتاب : Sencourt, T: S. Eliot, A Memoir, London 1971.

الألفاظ ، والمزاج العام لبعض أجزاء القصيدة كما يبدو من الهوامش التى ظهرت بخط يدها فى المخطوطة [١] .

ومن أهم ما ينبغى التنبيه إليه بالنسبة لاليوت أنه شاعر نشأ فى الولايات المتحدة ، ثم هجرها — رغم اعتراض أبويه وحرمان ذريته من ميراث العائلة — إلى أوروبا حيث درس قليلا فى السوربون ثم استوطن انجلترا . فهو بهذا قد اجتث جذوره من مجتمعه وأسرته ليعيش نبتاً غريباً فى بيئة أخرى . ولعل هذه كانت ولاتزال — ظاهرة عامة بين أدباء الغرب . إذ نجد عزرا باوند نفسه — الأمريكى الأصل — يهاجر إلى أوروبا متنقلا بين بلادها ومستقراً فى النهاية — بعد فترة احتجاز طويلة فى مستشفى عقلى بأمريكا — فى إيطاليا حيث توفى فى نوفمبر سنة ١٩٧٢ . ونرى جيمس جويس هاجراً دبلن فى ايرلندا ليعيش فترة فى فرنسا . ثم ليعمل بالتدريس فى تريسته . وجوزيف كونراد البولندى الأصل ، الانجليزى بالاستيطان يجوب آفاق البحار على ظهور السفن . وقد ازدادت هذه الظاهرة وضوحاً وتأكيداً على مر الزمن ، وأصبحت الهجرة متبادلة بين جانبى الأطلنطى فحينما يستوطن انجلترا الشاعر الأمريكى روبرت لاويل Robert Lowell يهاجر الشاعر الانجليزى أودن Auden إلى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٣٩ حتى ١٩٧١ ليعود مرة أخرى إلى انجلترا ويقيم فى اكسفورد وهلم جرا . . .

هجرة اليوت هذه زادت من إحساسه بما سميناه « عالمية الانتماء » من ناحية ، ولكنها أكدت أيضاً شعوره بالمأساة الذى يأتى من انفصام المرء عن جذوره فى الأسرة ، وفى البيئة ، وفى التقليد الفكرى والاجتماعى . نلتقى فى مطلع قصيدة اليباب بجمهرة غير متناسقة ولا مترابطة من رواد منتجع

---

(١) T. S. Eliot : **The Waste Land ; a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound-Edited** by C. Valerie Eliot. Faber, 1971.

انظر أيضاً مقالى بالانجليزية Salama, A. The waste Land in The Making Bulletin of the Women's College, Ain-Shams University, 1974.

صيني في ميونيخ . يتحدثون لغات مختلفة ، وتصطدم عباراتهم بعضها بالبعض ، وينعدم الشعور بالأمن لديهم ، وتسود هم رغبة في الاستخفاء والنسيان . وهم في ذلك يمثلون حال المجتمع في هذا العصر ، مجتمع أعمته الخطيئة عن القيم الروحية ، وعن التضحية التي كانت سمة مميزة لعصور المسيحية الزاهرة . الناس الآن يلجأون إلى العرافة مدام سيزوستريس Sosostris بدلا من الكاهن ، ويتلقون منها النصح بما يخالف معنى الخلاص في المسيحية . فهي قد قصرت عن فهم معنى « التعميد » ، فتنصح المسترشد بها بأن « يتجنب الموت غرقاً » ، كما أنها لا ترى « الرجل المشنوق » — وهي إشارة رمزية من اليوت إلى عدم ادراكها « المسيح المصلوب » .

وقد اقتبس اليوت أساساً لقصيدته أسطورة « الأرض الموات » كما وردت في كتاب جسي وستون Jessie Weston المسمى « من الطقوس إلى الرومانس **From Ritual to Romance** » كجزء من مجموعة أساطير تعود إلى العصور الوسطى تدور حول الكأس Grail المفتقد الذي زعم أن بعض دم المسيح أودع فيه بعد صلبه . وتحمل هذه الأسطورة — وهي أيضاً من أساطير الخصب والنماء — أن أحد الملوك انفورتاس Anfortas قد ارتكب الفاحشة ، فكتب عليه العقم ، وعلى أرضه أن تصبح مواتاً ، حتى يأتي الفارس برسيفال Percival فيقوم برحلة شاقة إلى أعلى الجبل حيث الكنيسة التي تؤدى فيها حفلة « التعميد » والتي من شأنها أن تزيل الخطيئة وتكفر عنها . هذا هو منطلق القصيدة ، ولكن اليوت يدور بنا في جولات تأخذنا من الحضارة المسيحية ومن دانتي Dante رافع لوائها في العصر الوسيط ، إلى الحضارة اليونانية القديمة ، إلى حضارات الشرق القديمة ممثلة في البوذية وديانات الهند القديمة ، إلى شكسبير عصر النهضة والمسرحيين الاليزابيثيين ، إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال بودلير ، وفرلين — هذا عدا ما تضمه القصيدة من إشارات مختلفة أخرى إلى القديس أوجسطين ، والحضارة المصرية القديمة وغير ذلك ، وما يدل تركيبها السيمفوني عليه من تأثر بالأشكال الموسيقية ، وخاصة بموسيقى

ستْرافنسكى Stravinsky الذى كان لمعزوفته **Sacre du Printemps** أو قدسية الربيع الأثر الأول فى الإيحاء لا ليوت بكتابة القصيدة[١] .

ويمضى بنا اليوت خلال القصيدة مستعرضاً أنماط الرذيلة وأشكالها على مر العصور ، وفى مختلف طبقات المجتمع . فى القسم الثانى من القصيدة نلتقى بسيدة الطبقة الراقية العصبية التى تمارس الجنس كنوع من الترويح ، وكجزء من الروتين اليومى . ثم ننزل بعد ذلك إلى البار العمومى حيث نستمع لحديث امراتين من العامة . تناولت إحداهما حبوب الإجهاض ، مما كان له الأثر على قدراتها الجسمية . وهى تنتظر زوجها العائد من الحرب ، وتخشى ما سيكون لمظهرها المتداعى من أثر على حياتهما . وتسأل إحدى المرأتين سؤالا ذا مغزى « لم الزواج إن لم يكن هناك رغبة فى الإنجاب ؟ » . وفى القسم الثالث نرى الزوجة مسز بورتر Mrs. Porter تمارس الجنس تبذلا . والضاربة على الآلة الكاتبة التى تتخذه بشكل آلى دون أن ترى فى ذلك ما يعيب . ويصل الأمر إلى أقصاه عندما نرى الجنس يمارس كوسيلة للكسب . عندما تصل القصيدة إلى هذه الذروة القصوى يفاجأ القارىء باقتباس من اعترافات أوجسطين .

« ثم أتيت من بعد إلى قرطاجنة »

ويأتى هذا الاقتباس من سياق يتحدث فيه أو جسطين عن فورات شبابه الذى خلفه من ورائه ليهتدى بنور الإيمان . وكأنما اليوت يشير بهذا الاقتباس إلى أن الهداية ممكنة رغم تردى المرء فى أقصى مهاوى الرذيلة . وقد سمى اليوت هذا القسم « موعظة النار » قياساً على الموعظة التى وجهها بوذا إلى أتباعه وتحمل هذا الاسم . والنار هنا رمز مزدوج للرغبة الجامحة ، والتطهر منها فى نفس الوقت .

يلى ذلك القسم الرابع المسمى « الموت غرقاً » والذى يدعو فيه اليوت إلى أن نأخذ العبرة من البحار الفينيقى الغريق فلبياس Phlebas الذى ترك حياة فانية فى السعى وراء الكسب المادى إلى حياة تطهرية خالدة .

---

(١) انظر سنكورت ص ٨٤   See Sencourt, Ibid, p. 84.

وفى القسم الخامس والأخير بعنوان « ما قاله الرعد » يصف اليوت رحلة المشقة إلى أعلى الجبل التى يمتزج فيها وصف رحلة برسيفال البطل المنقذ فى الأسطورة ، بوصف رحلة المسيح المنقذ حاملا صليبه إلى أعلى جبل كلفارى حيث ينفذ الصلب الذى يحمل معنى الخلاص فى المسيحية . والناس فى هذه الرحلة ظمأى إلى الماء الذى هو رمز التطهر . والرعد ارهاص بالمطر ، ونزول المطر يبرىء من الخطايا ، ولكن دون ذلك أهوال . ويلخص اليوت السبيل إلى اجتيازها فى ثلاث ، وهى مواد مأخوذة من الأوبانيشاد الهندية : أعط ، تعاطف ، أكبح : عطاء هو بذل النفس إلى النهاية ، وتعاطف هو خروج النفس من سجن الأثرة إلى الإيثار ، وكبح هو ضبط للنفس عن الرغبات الدنيوية . إذا تحقق هذا فانه سيكفل « السلام الذى يفوق التصور » .

رغم ما ذكره اليوت عن قصيدة اليباب من أن مصدر إلهامها شخصى ، ورغم ما بدأنا نعرفه من حقائق عن حياة اليوت الخاصة مما كان له أثر على تكوين القصيدة ، إلا أن مضمونها الدينى ، وبناءها القائم على قاعدة من حضارات مختلفة ، وأسلوبها المسرحى فى التعبير — كل ذلك قد غلف العامل الشخصى فى غلاف سميك واراه عن النظر دون أن يقلل من شأنه ، وأعطى للقصيدة دلالة عامة ، وأهمية بالنسبة للعصر بأكمله .

موقف اليوت هو موقف الرفض للفلسفات المادية التى قدمها العصر ، والحل فى رأيه هو الرجوع إلى الدين ، وهو حل مارسه شخصياً باعتناق الكاثوليكية ، وظل ينادى به من خلال شعره الذى كتبه بعد اليباب ، فى قصيدة أربعاء الرماد ، والرباعيات ، وكذلك فى مسرحياته وعلى رأسها اغتيال فى الكاتدرائية .

(٤)

لسنا هنا بصدد عرض لعمالقة العصر من الشعراء ، وإلا لتناولنا بالتفصيل جهابذة مثل عزرا باوند ، ووب . ياتس [١] وروبرت جرافز ، وادوين ميور وغيرهم . ولكننا نعرض لاتجاهات رئيسية مختارين النماذج الدالة على هذه الاتجاهات من بين المعاصرين من الشعراء . وقد رأينا أن ولاس ستيفنس يمثل الاتجاه المنحاز لفلسفات العصر المادية ، و ت . س اليوت يمثل الاتجاه المناهض لها . ونقدم الآن نموذجاً ثالثاً يمضى بنا إلى الجيل التالى لاليوت وستيفنس وهو الشاعر المعاصر و . ب اودن W. H. Auden .
فقد بدأ اودن حياته الشعرية فى أواخر العشرينات وخلال الثلاثينات من هذا القرن شاعراً ملتزماً وكانت آراؤه مزيجاً فريداً من الماركسية ومن آراء فرويد ، وكانت طبيعة هذه المرحلة الزمنية مواتية لاعتناق هذه الآراء ، فقد كانت أوروبا تعانى انهياراً اقتصادياً شديداً خلال الثلاثينات من جراء الحرب العالمية الأولى . وقد مهد هذا الانهيار The Depression إلى نشوب الحرب العالمية الثانية . وكان مبدأ الماركسية حديث عهد فى التطبيق ، فأغرى الكثير من الشباب المفكر باعتناقه على أنه السبيل المخلص من متاعب العصر . ورغم ما يقال من أن ماركسية أودن فى هذه المرحلة الأولى لم تكن مطابقة تماماً لما ينادى به الشيوعيون ، إلا أنه من الواضح أن تأثر أودن بها لم يكن مجرد استهواء . وقد نصب أودن وصحبه (سبندر وماكنيس وداى لويس) أنفسهم دعاة سلام وإصلاح ، واشتركوا بالفعل فى الحرب الإسبانية الأهلية كحملة لنقالات المرضى تعبيراً عن عدم رضاهم عن الحرب . فاذا قرأنا شعر اودن الذى كتبه فى هذه الفترة وجدناه شعراً سياسياً اجتماعياً يعبر عن اتجاه معين يصور فيه انجلترا على أنها أسرة تعانى من العصاب ، وقد وخطها نظام اقتصادى عتيق ، وهى ما كادت تنتهى من حرب عالمية ، إلا لتدخل فى حرب عالمية أخرى ، شاع فى أرجائها الجوع والبطالة ، وحاق بالناس فيها نذير الموت من كل مكان . ولا يقصر أودن تناوله للمشكلة على إطار

---

(١) انظر ترجمة قصيدته « الإبحار إلى بيزنطة » فى هذا الكتاب .

الجزر البريطانية وحسب . وإنما زادت أسفاره إلى ايسلندا ، وألمانيا والصين ، واشتراكه فى الحرب الأهلية الأسبانية من إحساسه بعمق المشكلة وخطورتها العالمية . خذ مثلا قصيدته التالية :

أسبانيا عام ١٩٣٧

بالأمس كل الماضى . ترامى لغة الأحجام
إلى الصين عبر طرق التجارة ،
واستخدام لوح الحساب ، واكتشاف دوائر الطقوس الحجرية .
بالأمس اتخذت المزولة فى الأجواء المشمسة .

بالأمس تقدير التأمين بالبطاقات
الحدس بالمياه ، بالأمس اختراع
العربة الدارجة والساعات الدقاقة ،
وتدجين الأفراس ، وعالم الملاحة اللجب .

بالأمس تلاشى الجنيات والعمالقة ،
والقلعة ، كالصقر الساكن ، ترنو إلى الوادى ،
والكنيسة مشادة فى الغابة

بالأمس نحت صور الملائكة والميازيب الرهيبة المنظر
ومحاكمة الهراطقة بين الأعمدة الحجرية ؛
بالأمس كان الجدل الكلامى فى الحانات
والشفاء المعجز عند نبع الماء ؛
بالأمس سبت المشعوذات . أما اليوم فالصراع .

بالأمس تركيب المولدات والمحركات الكهربية ؛
وإقامة الخطوط الحديدية فى الصحراء المستعمرة ،
بالأمس المحاضرة الوثيقة عن أصل الانسان
أما اليوم فالصراع .

بالأمس الايمان بالقيمة المطلقة للاغريقية

وانسدال الستار بعد موت البطل
بالأمس الصلاة للشمس فى الغروب
وتعظيم المجانين . أما اليوم فالصراع .

بينما يهمس الشاعر ، وقد فزع بين أشجار الصنوبر
أو حيث غنت مجارى المياه ، ملتفة أو منسابة
فوق الصخرة عند البرج المائل
« أى رؤياى . اعطنى حظ البحار » .

والمحقق ينظر من خلال أدواته
إلى الحالات اللا إنسانية ، البكتريا الشرسة
أو عطارد الضخم وقد اكتمل :
« ولكن حيوات أصدقائى . انى اتساءل اتساءل » .

والفقراء فى بيوتهم بلا دفء يخفضون صفحات
جريدة المساء : « يومنا خسارتنا . فلترينا
التاريخ الفعال ، المنظم ، والزمن
ذلك النهر المنعش » .

والأمم تلتئم أصواتها فى صيحة ، تنادى الحياة
التى تصوغ البطن المفرد ، وتتطلب
الخوف الليلى الذى لا مشاركة فيه :
« ألم تؤسس ذات مرة دولة المدينة المتطفلة ،

« وتنشأ الإمبراطوريات العسكرية لسمك القرش
والنمر ، وتقيم العش الهانىء للبلبل المغرد ؟
تدخل ، انزل كالحمامة أو
كالأب الغاضب أو المهندس اللطيف ، ولكن انزل .

والحياة — لو أنها أجابت — ستجيب من القلب ،
ومن العيون ومن الرئتين ، من حوانيت المدينة وميادينها

« آه لا . لست أنا المحرك .
لست كذلك اليوم ، لست لك هكذا . لك أنا
التابع الذلول ، رفيق البار ، سهل الخداع :
انا ما تود أن تفعل ، أنا قسمك أن
تكون خيرا ، وقصتك الفكهة ،
أنا صوت شغلك ، أنا زواجك .

« ما اقتراحك ؟ أن تبنى المدينة العادلة ؟ سأفعل .
أوافقك . أم أنه اتفاق الانتحار ؟
الموت الرومانسى . حسن . أوافق ،
فأنا اختيارك ، قرارك : نعم أنا اسبانيا .

لقد سمعها الكثيرون فى أشباه الجزر النائية
على السهول النائمة ، فى جزر الصيادين المتوارية
فى قلب المدينة الخاسر
سمعوها وهاجروا كالسمان ، أو كبويضات الزهر

لقد تعلقوا كالهشيم — كالعهن بالقطارات السريعة
التى تتأرجح عبر الأراضى الظالمة ، خلال الليل ، خلال نفق الألب ،
وطفوا فوق المحيطات
ومشوا فى الممرات : جاءوا ليهبوا حياتهم .

على هذا المربع الجاف ، ذلك الجزء الذى اقتطع
من افريقيا الحارة ، والصق فى غير صقل بأوروبا المخترعة
على هذه الأرض المسطحة والتى تخترقها الأنهار
أشكال حسانا محددة وحية .

ربما غداً يكون المستقبل ، دراسة الاجهاد
وحركة المعبئين ، الاستكشاف التدريجى

لثمانيات الاشعاع [١]
غداً ارهاف الشعور بضغط الوجبات والتنفس [٢]
غداً اعادة كشف الحب الرومانسى ،
وتصوير الغربان ، وكل البهجة ،
فى ظل « الحرية » ، السائد
غداً ساعة قائد العرض ولاعب الموسيقى
غداً ، للفتية ، الشعراء يتفجرون كالقنابل
والتمشى على حافة البحيرة ، وشتاء التواصل الكامل
غداً سباق الدراجات
خلال الضواحى فى آصال الصيف :
أما اليوم فالصراع .
اليوم ارتفاع لا مناص منه فى احتمالات الموت
والرضا الواعى بالذنب فى حقيقته القتل ،
اليوم بذل القوى
فى سبيل الملزمة السطحية العابرة ، والاجتماع الممل

اليوم التعاذى الوقتية ، والسيجارة المشتركة
والبطاقات فى الجرن المضاء بالشمعة ، وموسيقى الحلك
والنكات الخارجة ، اليوم
العناق المرتبك قبل الالم .

والنجوم ميتة ، الحيوانات لن تلتفت :
لقد تركنا ليومنا ، والوقت قصير
والتاريخ للمهزوم قد يقول واأسفاه ،
ولكنه لن يساعد ولن يغفر .

---

(١) إشارة إلى دراسة السلم الموسيقى Octaves of Radiation
(٢) إشارة إلى الرفاهية التى تسمح بالرياضة الارستقراطية كتمارين النحافة والرشاقة فى أوقات الفراغ .

كانت الحرب الأهلية الأسبانية تمثل لجيل الثلاثينات . ما كانت الثورة الفرنسية تمثله لمعاصريها من شباب الشعراء الإنجليز فى ذلك الوقت أمثال وردزورث وكولريدج ، كانت أسبانيا الثلاثينات تمثل لاودن رمز صراعات العصر السياسية والثقافية . وكان أودن يدرك أيضاً خطر انتشار الفاشية والنازية ممثلة فى موسليني وهتلر ، « تعظيم المجانين » ، وهو خطر غذاه الشعور الدائم بالقلق الذى تخلف عن الحرب العالمية الأولى . ورأى أودن أنه رغم تزايد هذا الخطر فان جيل العشرينات من الشعراء قد عزل نفسه عن مواجهته . ومن ثم فقد نادى أودن وصحبه من شعراء الثلاثينات بضرورة التزام الفنان بمسئولياته السياسية والاجتماعية . وأن عليه أن يقاوم القوى التى تفصله عن هذه المسئوليات . وتجعل منه إنساناً فريداً مغرباً منطوياً يهوم فى غيبيات مبهمة . أو خيالات مريضة . ومما يذكر أن قصيدة « أسبانيا ١٩٣٧ » نشرت لأول مرة فى صورة منشور . تبرع أودن بحصيلة بيعه لجماعة « العون الطبي لأسبانيا » ورأى أودن فى الحرب الأهلية الأسبانية موقفاً كان على الفنان فيه أن يكون إيجابياً إذا كان للفن أن يتحمل مسئوليته الاجتماعية فى إنقاذ الحضارة المهددة بالانهيار . وهو موقف فصل لا نكوص فيه لأن :

التاريخ للمهزوم قد يقول وا أسفا ،
ولكنه لن يساعد ولن يغفر

وأودن لا يرى الموقف فى أسبانيا على أنه حادث جزئى منفصل عن مجرى التاريخ ، أو على أن له قيمة سياسية محلية ، كما أنه لا يراه بعين المتعصب لمذهب معين ، ولكنه يرى فى هذا الموقف معنى شاملا مرتبطاً بحياة الإنسانية فى الماضى والحاضر والمستقبل . فالمقطوعات الست الأولى من القصيدة تعرض لمختلف أنشطة البشر فى الماضى ، ويتضح منها حيوية الجنس البشرى وقوته وذكاؤه ، الذى يصنع الحضارة ، منتشراً عبر طرق التجارة ، ومسيطراً على البيئة بالوسائل العلمية . ولكن الصور ليست كلها مأخوذة من عالم التجارة والاستكشاف ، فهناك صور الحرب : —

« القلعة . كالصقر الساكن ، ترنو إلى الوادى » ، وهناك المعتقدات الخرافية . فالمقطوعة الأولى تشير إلى اكتشاف « يوم الحساب ، ودوائر الطقوس الحجرية » ، وهى الدوائر التى كان الكهنة القدامى يقيمون شعائرهم بينها ، وهذه المقابلة ترمز إلى الصراع الذى كان يؤمل أن تضع الحرب الأهلية الأسبانية حداً له فقد نما العلم مع الخرافة ، فهل كان لهذه الحرب أن تعنى النصر النهائى للعلم على قوى الشر والتخلف ؟ مثل هذا السؤال قد يثير اليوم شيئاً من الابتسام ، ولكن شعراء الثلاثينات كان تقديرهم أن ذلك ممكن .

وفى المقطوعات الثمانى التالية يقدم لنا أودن أمانى الأفراد والجماعات فى هذا المعترك . فالشاعر يبحث عن رؤياه ، والفقراء يبتغون خلاصاً من مأساتهم ، والأمم تصيح طلباً لتلك القوة الدافعة التى حققت لها فى الماضى ذلك التقدم الحضارى . والناس عموماً يضرعون طلباً لتدخل الله — كروح قدسية فى صورة الحمامة — كما صوره فرويد فى صورة الأب الحانى ، أو كروح العلم « المهندس اللطيف » . ولكن الحياة تجيب أنه ما من قوة خارجية تمكنها أن تحل مشاكل الناس . « أنا ما ترغب أن تكون » . عليك أن تقرر أمر نفسك . إما أن تبنى المدينة العادلة ، أو أن تنتحر . ذلك هو الخيار الذى قدمه الموقف فى أسبانيا . ويعبر أودن فى قوة عن استجابة الناس لنداء المسئولية حين صور قدومهم زرافات ووحدانا لمكان الموقعة ليقدموا حلا عاجلا لمشكلة الحياة . على الإنسان دون غيره من الكائنات أن يقرر مستقبله : فالتاريخ لا يرحم المهزوم .

ظل أودن يؤمن بقيمة الفن كعامل أساسى محرك للحضارة ، بيد أن تغيراً أساسياً طرأ على فهمه لمعنى الالتزام . وهو تغير نتج عن نضج نظرته الفلسفية ، واتساع دائرة خبرته وشمولها ، نظرا للمآسى التى داهمت العالم خلال الثلاثينات ، والتى وصلت قمتها فى نهاية ذلك العقد بنشوب الحرب العالمية الثانية . ويمكن تلخيص هذا التغير الذى طرأ على شعر أودن Auden فى انتقاله من موقف الداعية السياسى والاجتماعى الصريح ، إلى موقف الفنان

الذى يأخذفى اعتباره ما يجرى فى المجتمع البشرى لينظر إليه نظرة متفلسفة متأملة ، ولكنه يرتفع بفنه عن أن يكون بروباجندا سياسية صريحة . ويلاحظ أن أودن بدأ مع نهاية الثلاثينات فى التحول أيضاً من الموقف الراديكالى متجهاً نحو الدين . وقبل أن نخوض فى إيضاح هذا التحول نقدم هنا ترجمة لقصيدة « أول سبتمبر ١٩٣٩ » . (تاريخ دخول هتلر بولندا) .

وهى قصيدة نستطيع أن نرصد فيها موقف التحول الذى وضحناه آنفاً . إذ فيها ينظر أودن إلى النازية التى لم تكن تشكل فى رأيه خطورة سياسية أو عسكرية وحسب ، بل إنه يرى فيها تقويضاً للأسس التى قامت عليها حضارة الغرب المسيحية .

أول سبتمبر ١٩٣٩

أجلس فى أحد منعطفات
الشارع الثانى والخمسين
يغشانى القلق والخوف
بينما تتلاشى الأمانى الذكية
لعقد منحط مخادع :
موجات من الغضب والخوف
تنداح حول رقع الأرض
المشرق منها والمظلم
تسود حيواتنا الخاصة
عطن الموت الذى لا يوصف
يعكر ليــل سبتمبر
يمكن للدراسة الدقيقة
أن تكتشف كل الجريمة
منذ لوثـــر حتى الآن
التى دفعت حضارة إلى الجنون

وأن ندرك ما حدث فى لنز [1]
والصورة الضخمة الراسبة فى اللاشعور
التى كونت معبودا معتوها
أنا والناس نعلم
ما يعلمه كل صبية المدارس ،
ان من أصابه الشر
يقابله بالشر .

لقد عرف توكيد المنفى
كل ما يمكن أن تحويه خطبة
عن الديمقراطية ،
وما يفعله المستبدون ،
لعو العجائز الذى يقولونه
لقبر لا يبالى ،
حلل كل ذلك فى كتابه ،
القضاء على نور العلم ،
والألم الذى يكون العادات ،
سوء التدبر والحزن :
كل ذلك سنعانيه مرة أخرى

فى هذا الهواء المحايد
حيث تستخدم ناطحات السحاب العمياء
كل ارتفاعها لتعلن
قوة الإنسان الجماعى .
كل لغة تتنافس فى
صب عذرها العقيم :

---

(١) لنز Lins مدينة ألمانيه بها ولد كل من المصلح الدينى البروتستانتى مارتن لوثر والزعيم الألمانى أدولف هتلر .

ولكن منذا الذى يعيش طويلا
فى حلم محدود .
من خلال المرآة هم ينظرون
وجه الاستعمار
والخطل الدولى .

الوجوه داخل الحانة
تستمسك بيومها المعتاد :
لابد ألا تطفأ الأنوار
وأن يستمر عزف الموسيقى
كل التقاليد تتآمر
لتضفى على هذه القلعة
جو الدار المألوفة
مخافة أن ندرك حقيقة المكان ،
أننا فى تيه الغابة المسكونة
أطفال فزعون من الليل
لم نكن أبدا سعداء أو خيرين . .
ليس اللغو العنيف الفارغ
الذى يصيح به الأشخاص المهمون
بأكثر خشونة من رغبتنا :
ماكتبه نيجنسكى Nijinsky المجنون
عن دياجيليف Diagilev
يصدق عن القلب العادى ،
فالخطأ الكامن فى عظم
كل امرأة وكل رجل
هو فى طلب مالا يمكن تحقيقه ؟
ليس الحب الشامل

بل فى أن نظفر بالحب وحدنا ؟
من الظلام المحافظ
إلى الحياة الأخلاقية
يأتى معتادو السفر
يعيدون قسم الصباح ،
« سأصدق زوجتى
سأزيد تركيزى على عملى » .
ويستيقظ المحافظون العاجزون
ليستأنفوا لعبتهم الإجبارية :
من له بتحريرهم الآن .
من يسمع الأصم ،
من ينطق عن الأخرس ؟

كل ما لدى صوت
لأكشف الأكذوبة المعلقة
الأكذوبة الخيالية فى عقل
رجل الشارع الشهوانى
وأكذوبة السلطة
التى تخترق ابنيتها عنان السماء :
ليس هناك شيء اسمه الدولة
ولا أحد يعيش فريداً ،
الجوع لا يترك الخيار
للمواطن أو للشرطة .
أما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت
عالمنا يرقد فى غيبوبة
دون مدافع تحت الظلام ،
ومع هذا ، فنثار الضياء

فى كل مكان يبرق
حيث يتبادل ذوو العـــدل الرسائل :
فهل لى أنا ، الذى صنعت مثلهم
من الحب والرماد ،
وأعانى مثلهم الضياع واليأس
أن أرفع مشكلة موجبـــة .

كان أودن — حين كتب هذه القصيدة — قد غادر انجلترا ليستوطن الولايات المتحدة ، ولم تكن هذه الأخيرة قد دخلت الحرب بعد : « هذا الفضاء المحايد » . فاودن يدرس الموقف النازى الذى أدى إلى اندلاع الحرب فى ضوء أسبابه الدينية والتاريخية ، ويجد أيضاً التعليل النفسى المبنى على نظرية فرويد لأطماع هتلر . ويعودأودن بظهور النعرة القومية — التى كانت النازية الالمانية أخطر مظهر لها — إلى مارتن لوثر (١٤٨٣ — ١٥٤٦) وهو ذلك الداعية الدينى الذى انشق على الكنيسة الكاثوليكية ، وكان انشقاقه هوبداية ظهور المذهب البروتستانتى . دعا لوثر إلى التخفف من الاستمساك بالطقوس والشعائر التى كانت تحتمها الكنيسة الكاثوليكية ، وأن يكون اعتماد المرء أولا وقبل كل شىء على الإيمان النابع من دخيلة نفسه ، وأعماق ذاته ، وليس على ولائه لنظام خارجى . ومن المعروف لدارسى حياة لوثر أن ثورته على نظام التبتل المتشدد داخل الأديرة ، كانت ترجع فى أحد أسبابها إلى ما كان يعانيه لوثر نفسه من مرض فى الامعاء . ومن هنا كان الربط السيكولوجى فى هذه القصيدة بين لوثر ومواطنه الألمانى هتلر الذى فسرت نزعته الديكتاتورية بحرمانه من العطف الأبوى فى صباه . وهناك مجال هام آخر للربط بين هاتين الشخصيتين الألمانيتين ، إذ كلاهما غالى فى الدعوة إلى مبدأ القومية ، وبسمو الجنس الألمانى على غيره من أجناس البشر . فقد كانت هذه الدعوة أساس اعتزاز لوثر بلغته الألمانية وترجمة الانجيل إليها فى وقت كانت اللاتينية فيه هى لغة الثقافة والدين ، وقد عبر لوثر عن آرائه هذه فى كتاب معروف « إلى النبالة المسيحية للامة الألمانية » . أما دعوى

هتلر النازية فلا تحتاج إلى تفصيل ، وهى الدعوى التى دفعت به إلى المناداة بسيطرة المانيا على غيرها من الدول . ومن هنا كانت الإشارة فى القصيدة إلى « لنز Linz » حيث ارغمت النمسا على الاندماج فى المانيا . ولا يرى أودن أن لوثر مسئول عن بداية النازية فحسب ، بل إنه مسئول مع غيره من مفكرى عصر النهضة فى خلق الهوة بين الفرد ومطالبه من ناحية ، وبين المجتمع والتزاماته الشاملة من ناحية أخرى . وهو مسئول أيضاً عن بذر بذور الدكتاتورية . وليست النظم الاقتصادية الأخرى سواء الرأسمالية منها أو الشيوعية بأحسن حالا من النازية ، حيث إنها تعتبر الفرد مجرد آلة اقتصادية للإنتاج ، دون النظر للاعتبارات الإنسانية الأولية. فالرأسمالية التى يرمز لها فى القصيدة بناطحات السحاب— هى نشاط « الإنسان الجماعى Collective Man» الذى يعتمد على لغو المنافسة الذى لا طائل تحته . وهى تقود الانسان إلى حلم سطحى فارغ ، يخفى تحته القلق العظيم لما يمكن أن تؤدى إليه الامبريالية من مخاطر دولية . كذلك بنيت النظم الشمولية الأخرى (النازى منها والشيوعى التى تتجاهل أمر الفرد بشكل استبدادى) ، على أكذوبة كبرى ، وهى الأكذوبة التى توضحها كلمة استعارها أودن من مذكرات راقص الباليه المشهور فاسلاف نيجنسكى (١٨٩٠ — ١٩٥٠) Vaslav Nijinsky (٢) ، يعلق فيها على قائد فرقته المعروف دياجيليف (١٨٧٢ — ١٩٢٩) « بعض السياسيين منافقون مثل دياجيليف ، الذى لا يرغب فى انتشار الحب الإنسانى الشامل ، ولكن أن يصبح هو نفسه موضع الحب » . فهذه النظم لا تحقق للفرد العادى مطلباً أساسياً هو شرط حياته : « أما أن يحب أحدنا الآخر أو نموت » .

هناك إذن تحول ملحوظ فى هذه القصيدة التى كتبت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، فقد ترك أودن الموقف المفرط فى الراديكالية اليسارية الذى اتضح فى قصيدته السابقة « اسبانيا ١٩٣٧ » ودعا إلى خلق توازن بين حاجات

---

(١) جدير بالذكر أن نيجنسكى أصيب بالجنون وانفصل عن فرقة دياجيليف للباليه أنظر
The Djary of Vaslav Nijinsky, 1937, p.44.

الفرد الإنسانية ، وبين احتياجات المجتمع العادل . ولا يبنى اودن موقفه هذا على جدلية منطقية ، ولا على تعاليم مذهبية معينة ، وإنما عبر عنه فى نهاية القصيدة ، بأنه استجابة لشعلة نورانية ، لنداء داخلى .

وهناك العديد من القصائد التى كتبها اودن ، والتى ينعى فيها تجاهل محن الفرد وارزائه ، بل وشخصيته الخاصة سواء كان هذا التجاهل من القدر ، أو من الدولة ، وقد اتخذ موقف اودن هذا شكلا فلسفياً عميقاً مع نشوب الحرب العالمية الثانية واستمرارها . خذ مثلا هذه القصيدة :

متحف الفنون الجميلة

حول الألم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الإنسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم :
كيف — بينما الكهول ينتظرون الميلاد المعجز
فى وقار وشغف — أن هناك دائماً
صبية ، لا يرضون بذلك ، يتزلجون
فوق صفحة البركة على حافة الغابة :

لم ينسوا قط
أن أروع الاستشهاد يأخذ مجراه
بشكل ما فى ركن ما ، فى بقعة مهملة
تمارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ، ويحك فيها الحصان
عجزه فى إحدى الشجرات .

خذ مثلا رسم بروجل « ايكاروس » : كيف ينفض كل شىء
فى تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة ،
ومع هذا فهو لا يراه سقوطاً مريعاً ، الشمس سطعت

كما ينبغى لها على الأرجل البيضاء وهى تنغمس
فى المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
التى لابد أن رأت ما يثير العجب ، فتى يسقط من السماء .
كان لها مرفأ تقصده ، فمضت تبحر فى هدوء .

يكمن هول المأساة الإنسانية ، فى أنها تحدث فى عزلة . ودون أن تضطرم لها أفئدة الآخرين ، إذ أصبح الفرد كماً مهملا مهما تعاظمت آماله . ويتبين تحول اودن الكامل عن الماركسية فى قصيدته التالية التى يأسى فيها لتلاشى إنسانية الفرد ، ليصبح شيئاً مجهلا ، فى عالم تسود فيه التكنونوجيا ، وتحكمه البيروقراطية ، وتخضع فيه العلاقات البشرية لقيم غير إنسانية . وهو العالم الذى خلقته ظروف الحرب .

درع أخيـــــل[1]

فتشت عبر كتفه
عن الكروم وأشجار الزيتون
والمدائن الرخامية المستتبة
والسفائن فوق البحار اللجبـــة ،
بدلا من ذلك نقشت يداه
على المعـــدن اللامع
فضاء رهيباً مصطنعاً
وسماء من صفيح
سهل دون معالم ، أجرد داكن
غير معشوشب ، ولا من دليل على حياة قريبة
ليس به من تمر ، ولا من مستقر .
ومع ذلك تجمعت وقوفاً على صفحته الجرداء
جموع غير مستبينة

(١) «The Shield of Achilles»

مليون عين ، مليون حذاء مصطف ،
خلت من التعبير ، فى انتظار إشارة .
من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات أن قضية ما كانت عادلة ،
فى نبرات جافة مسطحة كالمكان :
لم يصفق لأحد ، ولم يناقش شىء .
ومشوا صفاً بعد صف فى سحاب الغبار
مشوا بعيداً ينوءون بمذهب
منطقه ، فى ظروف أخرى — ، يبعث فيهم الحزن !

فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
القرابين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رأت — على ضوء شرارات كوره
منظراً جد مختلف

سلكا شائكا يحوط موقعاً عشوائياً .
حيث جلس موظفون فى سأم (أحدهم أطلق نكتة)
والخفر سال عرقهم لأن اليوم كان حاراً :
جمهرة من عامة الناس المهذبين
تتفرج من الخارج ، لم يتحركوا ويتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة أشخاص شاحبين ، وربطهم
إلى ثلاثة أعمدة غرست فى الأرض .
هيلمان هذا العالم وعظمته ،
كل ماله وزن ، ويحتفظ بقيمته

أصبح فى يد الآخرين ، كانوا صغاراً
ولا يأملون فى النجدة ، ولم تجئهم النجدة :
ما شاءته إرادة الأعداء تم ، عارهم
أقصى ما يدعو به الأسافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت أبدانهم .

فتشت عبر كتفه
عن رياضيين فى مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يحركون أطرافهم اللدنة
فى خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يداه حلبة للرقص
بل حقلا غطاه الحشيش الكث .

فتى مشاغب ، وحيد ضائع
تلكأ فى هذا الفضاء ، وطائر
فر إلى مكان آمن من حجره المصوب :
أن تغتصب الفتيات ، وأن يطعن ولدان
ثالثاً ، كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،
وهو الذى لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو يبكى فيه إنسان لشقاء إنسان .

هفيستوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيداً
وثاتيس ذات الصدار اللامع
بكت فى يأس
لما صنعه الإله
إرضاء لابنها القوى

دى القلب الحديدى : قاتل الرجال

اخيل الذى لم يكن ليعيش طويلا .

تعد هذه القصيدة إحدى الروائع التى كتبها أودين بعد الحرب العالمية الثانية (أكتوبر ١٩٥٢) وهى تضع صورة الموقف الذى نشأ عن هذه المأساة فى القرن العشرين فى إطارها التاريخى الإنسانى . وكذلك فى مدلولاتها الدينية . ثاتيس (أم اخيل الهومرية) تبحث عبثاً فى درع ابنها عن الفضائل الكلاسيكية من نظام وأمن ، ولكنها بدلا من ذلك تجد سيطرة النظم الشمولية التى تغفل القيم الإنسانية ، وإحساسات الفرد . وتبحث تاتيس عبثاً عن الدين « شعائر التدين » ، ولكنها تجد منظر الإعدام الذى ينفذ فى أولئك الأشخاص بعد محاكمة لم يعرف فيها الحق من الباطل . واودن هنا يشير إلى أن العالم لم يعد يفهم قدسـية الدين ومعنى التضحية . وفى النهاية تبحث ثاتيس عن الفن من رقص وموسيقى ، ولكن بدلا من ذلك تجد المراهقة والانحراف النفسى ، والجريمة ، وهى ظواهر لا تبدو إلا فى عالم ضاعت فيه القيم الأخلاقية والدينية .

بعد هذا العرض السريع ، يتبين لنا أن أودن بدأ شاعراً سياسياً يخضع الشعر لأغراض تتعلق مباشرة بالمشاكل البيئية والظروف الاجتماعية المحيطة ، ويؤمن أساساً بالفكرة الماركسية ، ثم انتهى به إلى الأمر بعد الحرب العالمية الثانية إلى تحـول يكاد يكون شاملا نحو الموقف الدينى الذى يبلغ أحياناً حد التصوف . ويظهر من ذلك أن أودن — فى تحوله هذا — وليد عصر قلق ، مذبذب بين اتجاهات متضادة . ناء بأعاصير الحرب ، مما دفع بالشاعر إلى أن يجد مرفأ هادئاً فى الدين .

(٥)

إذا تركنا العمالقة جانباً ، (إذ من الصعب دائماً إخضاعهم لمنطق نقدى يهدف إلى تبسيط الظواهر الأدبية) فإننا نستطيع أن نتبين اتجاهين متضادين سادا الشعر فى انجلترا وأمريكا منذ الثلاثينات حتى الآن . ورغم أن هذين

الاتجاهين مختلفان جد الاختلاف ونابعان من أصول فلسفية متناقضة ، إلا أنهما مشيا متلازمين ومتوازيين لم يخفت أحدهما صوت الآخر . ولعل هذا في حد ذاته مظهر آخر من شيزوفرانيا العصر . ، أحد هذين الاتجاهين يقدم المضمون الفكرى للقصيدة على كل شيء ، ويخضع بناءها اللغوى لهـذا المضمون . ورائدا هـذه المدرسـة الشعرية هما وليام امبسون William Empson (١٩٠٦ —) في انجلترا و أ . أ . كمنز c. e. cummings (١٨٩٤ — ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة . أما الاتجاه الآخر فيهتم أساساً بالمضمون العاطفى للقصيدة ، ويعتبر القصيدة بمثابة اعتراف مخلص يقدمه الشاعر بما يجيش فى وجدانه ولا تهمه الدقة والأناقة اللفظية بقدر ما يهمه صدق التعبير ، ويمثل هذا الاتجاه فى انجلترا ديلان توماس Dylan Thomas ، وفى الولايات المتحدة روبرت لاويل Robert Lowell وقد تحاشيت أن أسمى الاتجاه الأول بالكلاسيكية . والاتجاه الثانى بالرومانسية لما علق بهذين اللفظين من معان ومدلولات قد لا يتفق بعضها مع ما سنبينه حول كل اتجاه . كما أنى اختصصت هؤلاء الشعراء الأربعة بالذكر لما لهم من أثر مباشر فى الاتجاهات الشعرية الرئيسية على اختلافها منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية .

قدم كتاب وليام امبسون « سبعة أنماط للالتباس « Seven Types of Ambiguity» (١٩٣٠) ، منهجاً فى دراسة الشعر لم يكن مألوفاً من قبل وهو منهج استنبطه امبسون من دراسته للرياضيات فى جامعة كمبريدج ، قبل تخصصه فى الأدب . وقد كتب هذا الكتاب فى أسبوعين كجزء من تمرينه الدراسى تحت إشراف ى . ا . رتشاردز I.A. Richards فى جامعة كمبريدج . وفى هذا الكتاب يقيم امبسن دراسته النقدية على أسس تحليلية لاحتمالات المعانى المتعدده فى نص ما النابعة من التباس الألفاظ وتداخلها . وبطبيعة الحال تخضع عملية تقويم هذه الاحتمالات لاستجابة القارىء وقدراته النقدية ، بالإضافة إلى إمكانيات الألفاظ ذاتها ؛ وهذه الإمكانيات قد تأتى من طريق الإيحاء العاطفى ، كما قد تتولد من مدلول اللفظ المعنوى . وقد تابع امبسن نظرياته هذه فى كتابيه « بعض أنماط القصيدة الرعوية » ١٩٣٥

Some Versions of Pastoral ، وتكوين الألفاظ المركبـــة ١٩٥١ The Structure of Complex Words . وقـد اتجـه امبسون فى هذين الكتابين إلى تغليب جانب الدلالة المعنوية للفظ Cognitive Value على جانب القيمة العاطفية له Emotive Value .

ولا يعنى اهتمام امبسون بالناحية اللغوية أنه أهمل القيمة الحضارية للأدب . بل إنه – مثله فى ذلك مثل معظم الشباب المفكر فى الثلاثينات – تأثر بالمذهب الماركسى وبآراء فرويد فى علم النفس . ويتضح هذا فى كتابه « بعض أنماط القصيدة الرعوية » حيث يظهر اهتمامه بالبروليتاريا . فهو يعرف القصيدة الرعوية بأنها « تعبير بسطاء الناس عن مشاعرهم القومية فى لغة مثقفة مهندمة » . وهو يرى تناظراً بين البروليتارى المعاصر والراعى القديم . ورغم أن امبسن اتفق مع أودن وأتباعه فى الاتجاه الراديكالى ، إلا أنه نعى عليهم الاندفاع العاطفى دون النظر فى الحقائق وتحليلها تحليلا موضوعياً . ويظهر هذا جلياً فى قصيدته المشهورة « مجرد لكزة لأودن Just a smack at Auden » إلا أن أهم ما يتميز به شعر امبسون هو دخول العلم كعامل أساسى فى تكويناته الشعرية ، وبهذا يكون قد حقق ما نادى به س . ب . سنو فى محاضرته المعروفة « الثقافتان » قبل هذه المحاضرة بنحو من ربع قرن . خذ مثلا قصيدته التالية « إلى سيدة مسنة To an old Lady » وهى قصيدة كتبها عن والدته :

النضج هو التمام ، قدسها فى كوكبها
البارد ، ولا تظنن أنها صارت هملا .
لا تدفعها مذنباً ، تخططه وتأهله ،
الآلهة تبرد على التوالى بينما الشمس تعيش بعدهم طويلا .
أرضنا وحدها لم تسم باسم إله
لا تمنحها مستقراً لهذه القفزة تستقر عليها ،
وحين تحط ، تحطم قصراً ما وتبدو غريبة
النحل تلسع طلبتها ، ملكة الخازن الغازية

لا بل إلى تلسكوبك ، وافحص الأرض
انظر بينما شعائرها مقامة ما زالت ترى
بينما معابدها تفرغ فى الرمال
التى تقذف أمواجها بتوشيتها المجعدة .

ما زال ملكوت روحها قائماً بلا استدعاء ،
التفاصيل الكثيرة لحياة اجتماعية
بديهة حاضرة فى تدبير البيت ، فى لعب البريدج
وحماس مأساوى ، فى صرف الخدم .

تقدم فى السن لا يهز صوابها
أنها تقرأ بوصلة محددة إلى قطبها .
فى ثقتها . لا تجد حدوداً لفلكها
إذ محصوله الهابط فى قبضتها وحدها

ما أكثر النجوم التى — على بعدها — تزحم ناظرى
والعجب أنها أيضاً بعيدة المنال
تلك التى تقتسم شمسى . أنها تستر ها عن الرؤية
ولا ترى إلا فى الظلام .

تبدأ القصيدة بعبارة « النضج هو التمام » وهى عبارة مقتبسة من مسرحية شكسبير « الملك لير » والتى تفسر مأساة الإنسان بأن اكتماله يحمل فى طياته نهايته المحتومة ، فالنضج — الذى هو غاية الارب — يؤدى إلى الاقتطاف والزوال . إلا أن القصيدة — رغم البداية المأساوية — ما تلبث أن تغلف فى أغلفة من الحقائق العلمية . فالمرأة المكتهلة تشبه بالكوكب الذى يكف عن الالتهاب ويفقد حرارته مع مر الزمن .

ويشير امبسون إلى أن الكواكب سميت بأسماء الآلهة (عطارد والمريخ الخ ..) بينما الأرض لم تكتسب اسماً من هذا النوع . وهى لهذا ليست مهاداً موطأ يمكن منه القفز فى غيابات الفضاء ، كما هو الحال فى الأجرام الأخرى ،

وإنما هى تخضع لقوانين تجعل الحركة والحياة فيها مليئة بالصعوبات والمفارقات ثم ينتقل بك امبسن إلى محور آخر من الصور ، فيطلب إليك أن تتأملها من خلال التلسكوب ، لترى دقائق حياتها الاجتماعية مركزة ، فإذا بها تتابع رحلة محددة الاتجاه على هدى بوصلة تقودها إلى « قطبها » وتكمن فى هذا سخرية الموقف ، فرغم هذا التحديد ، ورغم سيطرة السيدة ظاهرياً على قدرها ، إلا أن سفينتها تسير فى بحر لا حدود له ، وهى سفينة متداعية قد لا تتحمل الرحلة . ومن هنا أيضاً تظهر المفارقات ، فهى — فى كهولتها — قريبة بعيدة فى آن معاً ، كالنجوم تسطع على بعدها ، ولا ترى إلا فى الظلام وقد تعلم امبسن هذا الأسلوب الشعرى ، من المزاوجة بين الحقيقة العلمية والخيال الشعرى ، ومن التقريب بين المتناقضات ، ومن الإيجاز الشديد الذى يصل إلى حد الادماج اللفظى ، تعلم كل ذلك من شعراء المدرسة الميتافيزيقية الذين كتبوا فى القرن السابع عشر .

أما أ . أ . كمنز e. e cummings (١٨٩٤ — ١٩٦٢) فى الولايات المتحدة فإن له أثراً كبيراً على الشعراء الأمريكيين بعد الحرب وخاصة المجموعة التى سمت نفسها « مدرسة الجبل الأسود » Black Mountain . وعلى رأسهم تشارلس أولسن Charles Olson . وقد استقطبت هذه المدرسة عدداً من الشعراء الانجليز أيضاً . ولا تعود قيمة كمنز إلى اهتمامه بدقة اللفظ وتدبيجه ، واختياره للعبارات الدارجة فى تركيبات جديدة ملفتة . وإنما لاهتمامه أيضاً بشكل القصيدة من حيث ترتيب طباعة الفاظها على صفحة الورق ، أى بشكلها المرئى : ولا يقتصر هذا على ترتيب الألفاظ فى أشكال إيحائية فحسب ، بل فى استخدامه لعلامات الوقف والمد والفصل ، حيث قد يفصل اللفظة الواحدة إلى جزئين ، أو قد يبدأ الجملة بعلامة وقف ، أو قد يترك الجملة بلا ضوابط لنهاية . وليست هذه بالنسبة لكمنز مسائل عشوائية ، وإنما هى ترتبط كلها بدقة المعنى والإيحاء . ولعل أهم ما يلفت النظر فى كتابة كمنز ، هو أنه لا يستخدم حروف التاج فى بداية الجمل

أو فى أسماء الأعلام كما هى العادة فى اللغة الانجليزية . خذ هذه القصيدة على سبيل المثال :

صـــورة شخصية

بفالو بيل
نفـــق
ذلك الذى اعتاد
امتطاء جواد فضى
منساب كالمـــاء
يخترق واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة أطواق الحمام هكذا
لقد كان فتى رائعاً
والذى أود معرفته هو
كيف يروق لك فتاك أزرق العينين
يا سيد موت ؟ .

الشاعر هنا لا يعالج موت البطل « بفالوبيل » بمثل ما اعتدنا عليه من رهبة وجلال . فقوله إن « بفالوبيل » قد « نفق » يحمل شيئاً من السخرية لا نجدها لو أنه قال إن « بفالوبيل استشهد أو مات » . ثم يرسم لنا الشاعر الفارس بفالوبيل حين كان حياً فى أوج عظمته يمرق خلال الأطواق فى الحلبة كما ينساب الماء فى سلاسة ودون ما تعثر . وتوزيع الألفاظ على الصفحة عند الطباعة يحمل تأكيداً لمعنى الحركة التى تعبر عنها القصيدة . انظر فعلا إلى السرعة الخاطفة التى يعبر بها الأطواف معبراً عنها فى :

« واحد اثنان ثلاثة أربعة خمسة . . . »

وتتضمن القصيدة سخرية كبرى . إذ أن براعة الفتى وعنفوانه لم يقفا حائلا دون موته ، فهذه سنة القدر . والخلاصة أن مغزى القصيدة بالنسبة لكمنز ليس فيما تسرده من معان متتابعة ، ولا يعتمد على موسيقية اللفظ ، وإنما هو أثر متكامل لصورة حركية ومرئية معاً ، وهذه الصورة ليست فى

مخيلة الشاعر أو القارىء فحسب ، وإنما هي صورة ملموسة لها وجود قائم بذاته على صفحة الورق — و أ .أ. كمنز يعتبر لذلك مثلا متطرفاً أو امتداداً لمدرسة ظهرت فى أوائل القرن وهى مدرسة « التصويريين » Imagists » الذين اعتبروا أن الصورة هى الأساس فى الكيان الشعرى .

* * *

ديلان توماس (١٩١٤ — ١٩٥٣) على طرفى نقيض من ويليام امبسون ، رغم أنهما نبعا معاً فى الثلاثينات من هذا القرن . فتوماس شاعر رومانسى بلغ فى رومانسيته حد الفوضى . وليست الثورة بالنسبة إليه ظاهرة شعرية فحسب ، بل إن حياته الشخصية كانت مضرب الأمثال فى ذلك ، ويكفينا أن نشير إلى أن موته جاء نتيجة لغيبوبة وقع فيها من إفراطه فى الشراب . ورغم أن توماس اعتمد أساساً على الموسيقى اللفظية الغريبة ، إلا أنه لم يعمد إلى التنميق والزخرف ، بل إن قصائده تعد ملاحم لفظية أهم ما فيها هو الوقع وإيحاءاته ، وما يثيره من وجدان ، بغض النظر عن دقائق المعنى . وقد اكتسب توماس شهرة عظيمة بعد الحرب ، حين اتجه إلى إلقاء قصائده فى الإذاعة البريطانية ، فكان الناس يبهرون بالصوت ، وبلهجة ويلز Wales التى ينطق بها توماس ، دون كبير اهتمام بمضمون القصائد . ولعل خير وسيلة لتوضيح التناقض بين امبسن وتوماس هو أن نورد تعليقات امبسن على قصيدة توماس التالية :

« رفض البكاء على طفلة ماتت محترقة فى لندن »

أبدا حتى يقول الظلام —
صانع الإنسان ، وولى
الطير والوحوش والزهر —
فى صمت أن الضوء الأخير قد لاح
وأن ساعة السكون
حان مقدمها من البحر متعثرة فى اللجام

وانى سادخل ثانية الجنة
المستديرة لقطرة المـــاء
ومعبد سبلة القمح
أبدا لن أنبس بظل صوت ضارع
أو أبذر بذرتى المـالحة
فى أقـل واد للخيش لأبكى
جلال موت الطفلة احتّراقاً .
لن أقتـــل
إنسانية ذهابها فى حق رهيب
لن أرفث عبر مدارج النفس
بمزيد من
رثاء الطهر والشباب .
ابنة لندن ترقد فى الأعماق مع الموتى الأول
تتدثر بالأصدقاء الطوال
البذور التى لا تكبر ، والعروق الداكنة لامها
متخفية بجانب الحياة التى لا تنتحب
للتامبز الجارى
بعد الموت الأول ليس ثمة آخر .

كتب امبسون فى نقد هذه القصيدة كنموذج لشعر توماس أن الأفكار الأساسية التى تحملها الألفاظ الرنانة محدودة ، وأن قصائد توماس لاتتضمن تطوراً مستمراً من المعانى ، وإنما كل ما قد يعلق بذهن القارىء منها صور متناثرة هنا وهناك . ويستطرد امبسون قائلا « إن الغموض فى قصيدة ما قد يرجع إلى التركيز الشديد ، أو لرفض الكاتب أن يفصح ، وهذه القصيدة تشعرنا أن ديلان توماس لا يرغب فى الافصاح ، فالطفلة قد قتلت فى غاره جوية . ومع ذلك فتوماس لا يشير إلى ذلك ، لأنه لا يرغب فى أن يجره حديث الحرب بعيداً عن الطفلة ذاتها ، أو عن الموت بصفة عامة » . والقصيدة—

على هذا — تحمل معنى دينيا هاما يكمن فى فكرة التضحية المسيحية . فموت الطفلة أمر لا يبكى عليه لأنه — مثل صلب المسيح — يحمل الخلاص والأزلية فى طياته . وهناك فى الواقع إشارات واضحة إلى قصة الصلب وطريق الآلام الذى مر به المسيح وذلك فى التضمين « مدارج النفس Stations of the breath » ، التى تذكرنا بمدارج الصليب Stations of the Cross . ثم هناك أيضاً فلسفة الحلولية Panthesim حين يفسر توماس موت الطفلة على أنه اندماج فى أمها الأرض « عروق أمها الدكناء » . مثل هذه الاتجاهات الدينية فى شعر توماس ليست مجرد ومضات رومانسية ، وإنما هى فلسفة أصيلة تقوم على أساس التجربة الشخصية ، وهى الفلسفة التى تزكى توماس لأن يكون زعيم شعراء الاعتراف الذين أصبح لهم شأن كبير فى شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية .

وما دمنا قد تحدثنا عن شعراء الاعتراف confessional poets فان الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل Robert Lowell (١٩١٧—١٩٧٧) يجىء على رأس القائمة فى هؤلاء الشعراء . وينحدر لويل من عائلة عريقة فى الأدب والجاه من أهل بوسطن ودرس فى جامعتى هارفارد وكينيون ، كما تتلمذ على الأديب الأمريكى جون كراو رانسم John Crowe Ransom . وقد نشر أول مجموعة من الشعر فى منتصف الأربعينات بعنوان « قلعة لورد ويرى Lord Weary's Castle وتبعها بمجموعات أخرى لعل أهمها « دراسات عن الحيـــاة Life Studies » التى صدرت بعـــد اعتناقه الكاثوليكية . كما كتب العديد من القصائد التى يعارض فيها الشعراء القدامى ، وكتب عدداً من المسرحيات نشر بعضها فى مجلد بعنوان « المجد التالد The Old Glory » وترجع أهمية ديوان « دراسات فى الحياة » إلى أنه يعبر بالفعل عن جانب « الاعتراف » فى شعر لويل ، حيث ان قصائد هذا الديوان تتناول شخصيات ومواقف من حياة الشاعر نفسه ، يحاول لويل فى تقديمها أن يتلمس طريق نموه النفسى والفكرى معاً . ويبدأ الديوان بأربع قصائد طوال تعبر فى مجموعها عن تدهور الحضارة الأوربية ، وعن إفلاس

بجمهورية الأمريكية . ويتبع ذلك جزء نثرى يتناول فيه لويل شخصيات من عائلته كما عرصها فى طفولته . أما الجزء الثالث فيضم أربع قصائد طوال تتناول كل منها شخصية مفكر ممن تأثر بهم لويل ، والجزء الرابع والأخير يضم القصائد التى تحمل عنوان الديوان . خذ مثلا هذه القصيدة التى يحدث فيها لويل عن مشاعره بعد خروجه من مصح نفسى : « العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » . أنه يسجل هنا مشاعر الدفء والقربى التى يحسها نحو ابنته بعد فترة استشفائه .

« العودة بعد غيبة ثلاثة شهور » :

ذهبت تواً مربية الطفلة
اللبؤة التى حكمت المأوى
وجعلت الأم تبكى
اعتادت أن تربط شرائح
جلد الخنزير فى قطع الشاش
لتظل ثلاثة شهور معلقة كالخبز المقدد المبتل
فى شجرة الماجنوليا ذات الثمانية أقدام
وعاونت العصافير الانجليزية
لاحتمال شتاء بوسطن
شهوراً ثلاثة ، شهوراً ثلاثة
هل عاد ريتشارد إلى حالته الطبيعية ؟
ابنتى — وقد بش وجهها فرحاً —
تمسك بمرتكزها فى الطست
أنفاسنا يحتكان .
ويربت كلانا على خصلة من الشعر الأجعد —
يقولون لى ألا شىء قد ذهب .
ورغم أنى فى الحادية والأربعين
لا بل فى الأربعين — فالزمن الذى وضعته جانباً

كان مداعبة أطفال . بعد ثلاثة عشر أسبوعاً
ما زالت طفلتى تغمس ذقنها فى الصابون
لتدفعنى إلى الحلاقة . حين
نلبسها رداءها الأزرق
تتحول إلى صبى ،
وتعوم فرشاة حلاقتى
ومنشفتى فى الحوض . . .
يا عزيزتى لا أستطيع التوانى هنا
وأنا مغطى بالمعجون كالدب القطبى .
بعد شفائى ، لا أدور . ولا أشتى
ثلاثة طوابق فى أسفل ، هناك
زبال يرعى رقعة نسكنها فى طول نعشنا ،
وسبع زنبقات صفت أفقياً تنمو .
منذ اثنى عشر شهراً
كانت هذه زهرات منتقاة
مستوردة من هولندا . أما الآن فلا حاجة بأحد
أن يميزها من العشب
أنها لا تتحمل كرات ثليج عام آخر
بعد أن تكثف حولها ثليج الربيع المنصرم .
ليس لى من رتبة ولا مكانة .
شفيت ولكنى منكمش ، بال ، صغير .

* * *

(٦)

إذا انتقلنا الآن للحديث عن الشعر الانجليزى خلال الخمسينات والستينات ، وجدنا أن الحلقة يتورعها مدرستان أو اتجاهان ، أولهما ما يسمى بشعراء الحركة « The Movement Poets » ، والآخر مجموعة الشعراء المسماة

« بالمجموعة The Group » ويمكن على سبيل التيسير أن تعتبر شعراء « الحركة » امتداداً للاتجاه الذى مثله وليام امبسون خلال الثلاثينات والأربعينات . أما شعراء « المجموعة » فهم على تنافرهم واختلاف مذاهبهم . يمثلون فى فرو ديتهم الطاغية امتداداً لاتجاه ديلان توماس .

أما شعراء « الحركة » فأهمهم دون منازع فيليب لاركين Philip Larkin . وهم يضمون أيضاً جون وين John Wain وكنجسلى أميس Kingsley Amis . ودونالد داڤى Donald Davie ومما لاشك فيه أن هؤلاء الشعراء اتخذوا موقفا مناوئاً من شعر ديلان توماس . فقد كتب جون وين مقالا عام ١٩٥٠ أصبح الآن ذا شهرة خاصة أعاد فيه الاهتمام بشعر وليام امبسون . وأكد الفضائل الكلاسيكية التى يتميز بها شعره مطالباً باتخاذها مثالا للشعر الجيد . كما نادى دڤى Davie باتباع الأوزان والتقاليد الشعرية « التى ظلت متبعة لأكثر من خمسمائة عام » . واتخذ هؤلاء الشعراء بصفة عامة ما سماه الأستاذ كينث ألوت Kenneth Allott فى محاضرة عامة ألقاها عام ١٩٧١ بجامعة الكويت « بالخيال غير المضطرم Unenthusiastic Imagination » وكان اهتمامهم الأساسى بالأحداث اليومية ، والخبرات العادية ، التى يمكن التعبير عنها باللغة الدارجة ، مما أدى إلى اتهامهم فى بعض الأحيان بالإقليمية . وقد ظهر هؤلاء الشعراء كمجموعة فى المختارات التى أصدرها روبرت كونكوست Robert Conquest فى مجلدين متتابعين بعنوان New Lines .

ولنضرب مثلا لهؤلاء الشعراء قصيدة فيليب لاركن المسماة Church Going

الذهاب إلى الكنيسة

ما دمت قد تأكدت أن لا شىء هناك
فانى أدخل ، مخلفاً الباب يقفل فى سكون
هذه كنيسة كغيرها : أبسطة ومقاعد وحجر ،
وكتب صغيرة ، ونثار من الزهر ، قطفت
ليوم الأحد ، داكنة الآن ، بعض النحاس والأشياء

هناك فى الجانب المقدس ، الأرغول الصغير الأنيق ،
وسكون كثيف ، عفن لا يمكن تجاهله .
مختمر على مدى يعلمه الله . بلا قبعة ، انتزع
مشابك الدراجة فى توقير قلق .
أتقدم ، أمس النبع باصبعى .
من حيث أقف ، يبدو السقف كأنه جديد —
أتظف ، أم جدد ؟ هناك من يعلم : أما أنا فلا .
أصعد المنبر ، واقرأ بضع
سطور جوفاء عريضة ، واتفوه
« هنا ينتهى » بصوت أعلى مما قصدت .
الصدى يتردد هنيهة . أعود إلى الباب
واوقع الكتاب ، وأعطى نصف قرش ايرلندى
ويتبادر لى أن المكان غير أهل للتوقف به .
ولكنى توقفت . بل غالباً ما أتوقف ،
وانتهى دائماً لمثل هذه الحيرة ،
أتساءل عما أبغيه ، أتساءل أيضاً
عندما يتوقف الناس عن اتخاذ الكنائس
ماذا سيكون شأنها ، إذا احتفظنا
ببعض الكنائس بعرضها على مر الزمن
مخطوطاتها ، ونفائسها فى صناديق مغلقة ،
وما خلا ذلك متروك للمطر والقطعان .
أسنتجنبها كأماكن مشئومة ؟
أو — عند الظلام — ستأتى نساء مرتابات
كى يلمس أطفالهن حجراً بعينه ،
يلتقطن رقى للسرطان ، أو يرين
ذات ليلة شبح ميت يتحرك ؟

قوة ما ستظل باقية
فى الألعاب ، فى الألغاز ، كأنها عفوية ،
ولكن الخرافة ، كالعقيدة ، لابد أن تموت ،
وما الذى يبقى حين يذهب الانكار ؟
حشائش ، وأرض معشبة ، وأشواك ، دعائم ، وسماء
شكل يزداد اعتاما على مر الأسابيع
وهدف يغمض . لكم أتساءل
من سيكون آخر الناس ، آخرهم
فى قصد هذا المكان لما أنشىء له ، واحد
من أولئك الذين يقرعون ويسطرون ويعرفون ماهى شرفةالصليب ؟
شغوف بالأطلال ، ولوع بالآثار ،
أو مدمن كريسماس ، يعول على نسمة
من لفح الأحبار وموسيقى الكنيسة وبخور المر ؟
أو أنه سيكون مثيلى
سئم ، لا يعرف ، يدرك أن الغرين الروحى
قد تلاشى ، ولكن يأتى إلى هذه الرقعة من الأرض
عبر قذر الضواحى لأنها حفظت فى سلام —
(على المدى وفى اتزان) ذلك الذى يدرك
فى الانفصال فحسب — الزواج ، والميلاد ،
والموت ، وخواطر عن كل ذلك — التى من أجلها
جاء بناء هذه القوقعة ؟ إذ رغم أنى
لا أدرى ما قيمة هذا الجرن المنمق العطن ،
فانه يسرنى أن أقف هنا فى صمت ،
هو بيت جاد على أرض جادة ،
تهدأ فى هوائه المخلط كل انفعالاتنا ،
وتتضح ، وتغلف مصائر لنا .

(الأدب الانجليزى)

ومن هنا فانه لن يتقادم
طالما أن هناك من سيكشف
فى نفسه تعطشاً إلى مزيد من الجد ،
يجذبه إلى هذه الرقعة من الأرض ،
التى سمع بأنها تهدى إلى الحكمة ،
ولو لكثرة من دفن حولها .

المرور العابر بالكنيسة — وهو الخبرة اليومية التى لا تلفت النظر — أصبح مع تطور القصيدة نقطة التقاء بين الماضى والحاضر والمستقبل . وهذا البناء الذى فى البداية لم يثر فى ذلك القادم إلا شعوراً بعدم الاكتراث ؛ أصبح فى النهاية « بيتاً جاداً على أرض جادة » تكتمل فيه المراحل الأساسية لحياة الإنسان ، الميلاد والزواج والموت . الشاعر هنا — رغم نظرته العميقة إلى الحياة — يرى الواقع بما هو واقع ، ولا يخدع نفسه بزخرف الخيال ، فلا هو يرى نفسه بالبطل الفذ . ولا يسرد لنا أحداثاً خارقة . ولا يرحل بنا إلى أجواء مصطنعة . كما أن اللغة التى يتخذها ميسرة ، قريبة المنال ، تكاد تكون لغة الحياة اليومية . وهو مع هذا يعبر عن موقف صادق عميق التأثير . وما قلناه عن هذه القصيدة ينطبق بصفة عامة على شعراء « الحركة The Movement » الذين هدفوا إلى مخاطبة القارىء العادى والبعد بالشعر عن المحراب الأكاديمى ، وبالشاعر عن الكهانة . يقول لاركن :

« يهدف الشعر من أعماقه — وهو فى ذلك ككل فن — إلى توفير المتعة . فإذا فقد الشاعر مستمعيه من الباحثين عن المتعة ، فانه فقد الجمهور الجدير به . وهو جمهور لايمكن الاستعاضة عنه بالطلبة الذين يقيدون أسماءهم بالجامعات كل أول سبتمبر . . . وإذا كان لنا أن نستنقذ الشعر من أن يكون واجباً يحفظ حتى يكون متعة للتذوق ، فلابد من تغيير شامل لأفكارنا واتجاهاتنا الحالية » .

فى مقابل هذا ، وعلى الجانب الآخر يمكن أن نضع النقد الذى وجهه الشاعر المعاصر تشارلز توملينسن Charles Tomlinson لشعراء « الحركة » :

« إن خواء الشعراء الذين اختارهم Conquest يعود إلى اخفاقهم العام فى الرؤية الجديدة للأشياء ، أو لتحقيق « رعشة جديدة frisson neuveau » إذا حاولنا استعمال تعبير هيجو فى مدح بودلير دون الأخذ بالمعنى الرومانسى للعبارة . انهم يفتقدون الإدراك الحيوى للامتداد خارج أنفسهم . والسر الذى يتجسد فى الخليقة ، وهو ماليس لهم به خبرة على أى درجة من درجات الحدة ، وما لم يداخلهم به شعور حسي عميق . .. أن إدراك الشاعر الموضوعى لما هو خارج نطاق ذاته . وما لايتلون بعقليته ، وقدرته على تحقيق هذه الموضوعية فى العمل الفنى ، هدا هو مقياس مهارته . وهو أول متطلبات العبقرية الفنية » .

إدا كان شعراء « الحركة » قد نحوا منحى التقليد ونادوا باتباع الأساليب العمودية فى الشعر الانجليزى ، فان شعراء « المجموعة « The Group» نادوا بالثورة على التقاليد . من حيث الشكل ومن حيث المضمون . ولم يدع هؤلاء الشعراء فى تجديدهم إلى اتخاذ أساليب محددة معينة . كما أنه يمكن القول بأنه رغم اجتماعهم وتآلفهم كأفراد . إلا أنه من الصعب أن نضعهم تحت راية واحدة . وقد بدأوا كجماعة من الأصدقاء تضمهم ندوة أسبوعية شعرية تعقد فى مسكن رائدهم فيليب هبسبوم Philip Hobsbaum فى حى ستوكويل بلندن . ولم ينفرط عقدهم حتى بعد انتقاله إلى بلفاست بشمال ايرلندا ونقله لصالونه الأدبى هناك ، بل ظلوا فى اجتماعاتهم بلندن تحت رئاسة الشاعر الشاب ادوارد لوسى سميث Edward Lucie-Smith . وكان أول ظهورهم كمجموعة فى الديوان الذى نشره هبسبوم فى منتصف الخمسينات بعنوان « مختارات المجموعة «A Group Anthology» . ونحن نختار القصائد التالية من ديوان ادوارد لوسى سميث « نحو الصمت Towards Silence » لما تبينه هذه القصائد من جديد لامن حيث الشكل بل من حيث المضمون أيضاً .

ثلاث أغان للسرياليين

١ — إلى ريبيه ماجريت

عين ترنو
من وعائى
كأنما هناك
من كدت آكله .
آكلو السبائح
غالباً ما يخطئون ،
قوة جسد أكبر من قوة العقل ؟
ولكن العقل أقوى
الغرفة ملأى
ولا مكان لنا ،
والتفاحة
أخطبوط .

٢ — إلى ما كس أرنست

هزار
فى حجم البيت
ابتلع رجلا
فى حجم الفأر :
حلو حلو حلو
صاح الهزار

تحت الريش
تائهاً فى الظلام
فزع الرجل
وبدأ يعوى

هاو هو هو
صاح الهزار
والقمر رنا إلى أسفل
بنظرة باردة
إلى الغابات والطير
الذى يعوى هنالك
ألا اسمعني الآن
صاح الهزار
كيف لرحل
داخل طائر
أن يعوى كالكلب
أليس هذا غريباً ؟
آه ليس كذلك
صاح الهزار .

٣ — إلى سلفادور دالى

نحن ننام . الأرض
تهتز . والزلزال
يهمس الينا .
نحن نغوص إلى أعمق
ثم إلى أعمق
من الحلم
عندما نمت
تغير العالم .
اهتز كالماء
التي فيه بالحجر ،

الموجات تنداح
لتهز حلمى
كوابيس . أقداس .
تعريشة السماء .
رموز الحب .
علامات الفزع .
ما الانسان
إن لم يكن حلم ذاته ؟

فى الأغنية الأولى يقلد الشاعر أسلوب الرسام السريالى البلجيكى رينيه ماجريت (١٨٩٨ — ١٩٦٧) الذى كان يهدف إلى استظهار كنه الأشياء فى العالم الخارجى بوضع هذه الأشياء فى أطر غير مألوفة ، وفى مجال علاقات غير متوقعة . أما الأغنية الثانية فهى مهداة إلى الرسام الألمانى الأصل ماكس أرنست (١٨٩١ — ١٩٧٦) ولعل التداخل الذى يقدمه لوسى سميث فى هذه القصيدة بين ثلاثة كائنات — الكلب داخل الرجل داخل المزار (حيوان وآدمى وطير) — لعل هذا التداخل هو نوع من محاكاة أسلوب « ال Collage » أو « المونتاج Montage » الذى اشتهر به أرنست ، والذى يعتمد على تزويد خلفية الموضوع المصور بقصاصات أو عناصر شتى ينسقها الرسام لتضيف زوايا جديدة لرؤية الصورة . ليس فى إطارها الحرفى الواقعى ، وإنما من خلال ابتكارات اللاشعور ، وهى أساليب وحيل فنية كانت أساسا لما يسمى بالدادائية Dadaism . أما الأغنية الثالثة المهداة إلى الرسام الإسبانى سلفادور دالى (١٩٠٤ —) فمما لا شك فيه أنها محاولة لتفسير ماسماه دالى (بالنشــاط العصابى النقدى Paranoic critical activity) والذى وصفه بأنه أسلوب تلقائى للفهم يأتى إليه الإنسان بشكل لا شعورى فى ظل حالات تكاد تكون عصابية . ولم يتوقف ادورد لوسى سميث عند محاولة للإفادة من أساليب الفنون المنظورة فى تجاربه الشعرية ، أنه عمد أحياناً إلى

مصاحبة الكلمة المنطوقة بالصورة المرســومة[١] . وإلى استعارة أساليب التعبير الشعرية من لغات أخرى مثل قصـــائد الهايكو Haiku والتانكا Tanka اليابانية . خذ مثلا هاتين القصيدتين اللتين صيغتا ضمن سلسلة من القصائد كتبها لتصاحب صورا رمزية مستمدة من كتاب Las Varcis Pourtraits des Hommes Illustres, 1581. وهى صور لها معان مسيحية .

(أ) القصيدة الأولى

احترق أيها الفينيق . منذا
يظن الآن أنك تفعلها ؟
شركة التأمين تتوجس
خداعا ، وتحذرك بشدة
من أى مطالبة . أيسر سبيلا
بالتأكيد أن تتزوج
وتبيض أنثاك .

(ب) القصيدة الرابعة

الحبل يتآكل الذى يمسك
المدينة . لا يطاب
إلا القليل كى تغوص
كل هذه الأبراج
فى العدم . سد ماسورة
أقطع سلكا
خلخل صمولة . الظلام
والقفر يعودان

---

(١) نذكر أيضاً المحاولة الطليعية التى قام بها الشاعر الانجليزى المتأمرك توم جن Thom Gunn وأخوه المصور اندر Ander حين أخرجا سوياً ديواناً من القصائد كتبها توم فى مصاحبته صور فوتوغرافية أخرجها اندر وصدر فى الولايات المتحدة بعنوان « ايجابيات «Positives»

(٧)

الولايات المتحدة فى الوقت الحالى أكثر خصبا فى الناحية الأدبية من انجلترا . سواء كان ذلك فى الشعر أو فى الأنماط الأدبية الأخرى . ويمكن القول بصفة عامة أن كتاب الولايات المتحدة أكثر جرأة فى التجريب ، وأكثر تعرضاً للتيارات العالمية فى الأدب من زملائهم الإنجليز . ولعل ثراء الولايات المتحدة وانفتاحها على العالم جعلها أكثر سبقا فى اتخاذ الاتجاهات الأدبية الطليعية ، وأقدر على الابتكار . ومع هذا كله فان الباحث المدقق يستطيع أن يتبين أنه على الرغم من ذلك فان التيارات الأدبية الرئيسية فى الولايات المتحدة وانجلترا تكاد تسير فى اتجاه واحد ، وأنها متماثلة إلى حد كبير ، ويرجع ذلك إلى التداخل الشديد فى الحركات الثقافية فى كلا البلدين ، سواء كان ذلك بصورة مباشرة — كانتقال الأدباء بالفعل من بلد إلى الأخرى ، أو غير مباشرة عن طريق الإذاعات ووسائل النشر المختلفة . وهذا يفسر لنا التماثل الشديد فى الموقف الشعرى الحالى فى انجلترا وأمريكا . فكما أن انجلترا يسودها تياران رئيسيان يتمثلان كما أسلفنا فى شعراء « الحركة » المحافظين ، وشعراء « المجموعة » التقدميين ، فان هناك تيارين شبيهين فى الولايات المتحدة : أصحاب الشكل formalists من شعراء « مدرسة الجبل الأسود « Black Mountain Poets » أو كاتبو « شعر الطاقة » Projective Verse وهم تلامذة إ. إ. كمنز E. E. Cummings وكارلوس ويليامز ، وباوند ، وعلى الجانب الآخر هناك شعراء الاعتراف من أمثال سيلفيابلات Sylvia Plath ؛ وآن سكستون Ann Sexton وهما بالفعل تلميذ تاروبرت لويل ، أو الايقاعيون The Beats مثل اليهودى ألان جنسبرج Allan Ginsberg .

أما الشكليون « Formalists » فمعظمهم من الأكاديميين الذين عملوا بالجامعات ، وأخذوا الأدب والشعر عن دراسة ، وأهمهم تشارلس أولسن Charles Olson ، ونسلك معه هنا روبرت كريلى Robert Creeley ، وربرت دانكان Robert Duncan ودنيز ليفرتوف Denise Levertov

وادوارد دورن Edward Dorn . وتعتبر المقالة التى كتبها تشارلس أولسن عام ١٩٥٠ ونشرت فى العدد الثالث من مجلة « الشعر » بنيويورك نوعاً من « الإعلان » الشعرى لشعراء « الطاقة » . وقد حدد أولسن فى هذا لمقال مفهومه للشكل الشعرى ، وللحقيقة التى يعبر عنها الشعر . فهو يعرف القصيدة بأنها الطاقة التى ينقلها الشاعر من مصدر ما (وثمت أسباب متعددة لها) من خلال القصيدة إلى القارىء . وعلى هذا فان القصيدة ذاتها تركيب مشحون بالطاقة ويهدف إلى تصريفها دائماً . ويتبع هذا أن كتابة القصيده هى عمليـــه تكوين لمجال [1] شعرى Field Composition . وأن الشاعر فى تكوينه لهذا المجال تحكمه عدة قوانين . أول هذه القوانين المبدأ القائل بأن الشكل الخارجى ما هو إلا امتداد للمحتوى . والقانون الثانى أن القصيدة فى حالة صيرورة دائمة . وهذا مبدأ ينتج عن التحام الفكرتين السابقتين . إذ أن الطاقة التى تشبع بها القصيدة فى اتجاهها لاتخاذ الشكل الخارجى اللازب . تجعل من القصيدة حركة دائمة فى داخلها ، بحيث تتتابع مكوناتها الفكرية فى تلاحق سريع . (والعبارات التى صاغ بها أولسن هذا الجزء من مقاله تذكرنا بايقاعات الحياة السريعة فى أمريكا ، وتذكرنا فى نفس الوقت بحركات الالكترونات السريعة فى الذرة) . ويدعو أولسن إلى اعتبار المقطع Syllable هو الوحدة الأساسية للقصيدة ، وليس القدم foot ، ويعتبر أن صياغة المقاطع تعبر عن الجانب العقلى للجهد الشعرى ، وأن تأليف البيت يعبر عن الجانب العاطفى فيه . ثم هو ينتهى من ذلك إلى أن مجال القصيدة يضم حصيلة من المكونات التى تتوتر فى حركة دائمة ، وهى مكونات لا يبدأ وجودها فى العالم الخارجى ، وإنما لها وجودها الذاتى فى القصيدة ومحكومة بمجالها الشعرى . ومن ثم فان الأجرومية التقليدية التى تتناول التتـــابع الزمنى فى العالم الخارجى لا محل لها هنـــا ، إذ أن علاقات مكونات القصيده تخضع لما يسمى « حالية التزامن » Presentative simultaneity . ولعل أهم ما جاء فى هذا المقال قول أولسن أن أول ما يشكل القصيدة عند كتابنا .

---

(١) تستخدم كلمة « مجال » هنا بالمعنى العلمى الم كما فى « مجال [illegible] »

هو أنفاس كاتبها التي تتلاحق أو تتباطأ طبقا لانفعالاته أثناء عملية الابداع . ومن ثم فان القصيدة تكوين سمعي يهمسه الكاتب لنفسه مع لهثات أنفاسه ، فعلى القارىء اذن — استجابة منه لهدف الكاتب — أن يخرج القصيدة من شكلها المرئي إلى حيز المسموع . ويرى أولسن أن اختراع الآلة الكاتبة قد حرر الصيغ المكتوبة من الأطر التي تجمدت عندها بفعل تأثير مطبعة جوتنبرغ . وأصبح من الميسور على الشاعر أن يتحايل في تغيير هوامشه ، وفي اقتضاب سطوره ، وتحوير شكل كلماته بفصل أجزائها ، أو بالمباعدة بينها كيفما يتراءى له ، معبرا عن الصمت ، أو التتابع أو السرعة ، أو الاندماج وهكذا . هناك إذن في رأي أولسن علاقة وثيقة بين شكل القصيدة المكتوب وبين وقعها السمعي . وهو أمر مرتبط بمعنى القصيدة من ناحية وبالصلة بين الشاعر والقارىء من ناحية أخرى . ومع هذا كله فان أولسن يتطلب من الشاعر أن يلغي الجانب الغنائي الفردي ، فليس الشعر تعبيرا عن العاطفة الأنانية ، وإنما الشاعر وسيلة لنقل الشحنة أو الطاقة كما أسلفنا . ولهذا فان أولسن يزكي الجانب الدرامي أو الملحمي للشعر كما تمثل في اسكيلوس Aeschylus وهومر . خذ مثلا هذا الجزء من قصيدة « ماكسيموس بن مدينة جلوستر ، البلك » وقد حاولنا أن نورد شكلها بالعربية من حيث التنسيق كما نشرت بالانجليزية .

(٢)

الانسان يحب الشكل فقط
والشكل فقط يأتي
إلى الحياة عندما
يولد الشيء

يولد منك ، يولد
من القش والقطن ويخرج
من لقائط الشارع ، والمرافىء ، وأعشاب
تحملها ، يا طائري

من عظمة ، من سمكة
من قشة ، أو قد تكون
من لون ، من جرس
من نفسك ، ممزقة

(أيا طائر
أيها الكأس الاغريق
أى انطونى من بادوا
طر خفيضا ، بارك
الأسقف
تلك المنحدرة برفق
حيث النوارس تجلس على أعمدة حوافها
والتى منها تذهب
ومطارح تجفيف مدينتى

(٣)

الحب شكل ، لا يمكن أن يكون
دون مضمون هام(الوزن، قولى ٥٠ قيراطا، لكل منا. بالضرورة
بميزان صائغنا) الريشة مضافة إلى الريشة ،
وما هو معدنى ، وما هو شعر أجعد ، والخيط
الذى تحملينه فى منقارك العصبى ، كل هذا
يزيد الحجم ، كله ، فى النهاية
يتجمع
(أى سيدتى ، يا ذات الرحلة السعيدة
التى فى ذراعها
التى فى ذراعها الأيسر لا يرتكن فتى
بل خشبة منحوتة بدقة ، قارب
مطلى

شراع رقيق : مقدم
للانحار قدما

* * *

فاذا تركنا أولسن وشعراء « الطاقة » الأكاديميين ، لننظر إلى الجانب الآخر من الصورة التقينا بعدد من الشعراء ممن اقتفوا أثر روبرت لويل فى كتابة شعر الاعتراف ، أو الشعر الذى يهدف أساساً إلى التعبير عن الذات ، وهو شعر مكتئب بصفة عامة إذ هو يصف مأساة الفرد فى عالم اجتاحته النوائب . ونضرب نموذجا لهؤلاء الشاعرة الأمريكية النشأة ، الانجليزية بالتجنس ، سيلفيا بلاث Sylvia Plath التى ماتت منتحرة عام ١٩٦٣ ، فى الحادية والثلاثين من عمرها . وقد تتلمذت كما أسلفنا فى كلية سميث بالولايات المتحدة على يد لويل ، ثم جاءت إلى كمبريدج بانجلترا حيث زاملت الشاعر الانجليزى تد هيوز Ted Hughes وتزوجته وقد كتبت معظم شعرها الرئيسى بعد أن أنجبت طفليها وفى خلال السنتين الأخيرتين من حياتها . ورغم أن شعر بلاث ينم عن حب متأصل للطبيعة ، وخاصة للبحر الذى أمضت طفولتها بجانبه ، إلا أن الواضح أنه قد تملكتها رغبة طاحنة فى افناء الذات ، ولم تكن هذه الرغبة وليدة مرارة شخصية . إذ أن ظواهر حياتها الخاصة لم تكن لتؤدى إلى ذلك ، ولكنها فى الأغلب نتجت عن عوامل نفسية وفنية تسلطت عليها منذ الطفولة ، فقد ولدت لأب المانى الأصل من النازى ، مات وهى فى التاسعة ، وأم نمسوية ، ولذا فانها ولدت فى بيئة أسرة مغتربة ، فى ظروف قلقة . وقد دونت هى ظروف حياتها على شكل قصة طويلة بطلتها تعانى من عقدة الكترا ، وتزداد محنتها بوفاة أبيها المفاجىء . ومن أهم قصائدها المعبرة القصيدة التالية ، وتتحدث فيها عن محاولتها الثالثة للانتحار :

السيدة عازار

لقد فعلتها مرة أخرى .
عاماً فى كل عشرة
أحاولها —
معجزة متحركة ، جلدى
لامع كمصباح النازى ،
وقدمى اليمنى
فى خفة الورق ،
وجهى بلا قسمات ، رقيق
مثل الكتان .
انزع اللفيفة
أى عدوى .
هل أفزع ؟ —
الأنف ، تجاويف العين ، طقم الأسنان ؟
النفس العطن
سيذهب فى يوم
سرعان سرعان ما سيعود اللحم
الذى أكله كهف القبر
ليستقر على
وأنا امرأة مبتسمة .
مازلت فى الثلاثين .
وكالقطة أموت تسع مرات .
وهذه هى الثالثة .
ما أسخف
أن يقضى على كل عقد .

بالملايين الشعيرات .
جمهور جارشى الفول
يدلف ليراهم
وهم يكشفون عن يدى وقدمى ،
العرض العظيم لنضو الثياب .
سادتى وسيداتى

هذه كفاى
وركبى
قد أكون جلداً وعظماً

ومع ذلك فانى مازلت نفس المرأة ذاتها .
أول مرة حدثت كنت فى العاشرة
وكانت صدفة

والمرة الثانية قصدت
أن أمضى للنهاية ولا أعود
أحكمت الاغلاق

كقوقعة بحرية
وظلوا ينادون وينادون
وينزعون الدود عنى ، كاللؤلؤ الملتصق .
المـــوت
فن ، ككل شىء آخر .
وانى اتقنته تماماً .

اتقنته حتى لكأنه الجحيم
اتقنته حتى أصبح حقيقة .
ما أظن إلا أنك ستقول انى موهوبة .
ما أسهل أن تأتيه فى زنزانة

ما أسهل أن تأتيه دون تراجع .
ان مسرحية
العودة فى وضح النهار
إلى نفس المكان ، ونفس الوجه ، ونفس
الصيحة القاسية :

« معجزة »
هى التى تطرحى .
هناك ثمن
لانظر إلى جراحى ، وهناك ثمن
للتسمع إلى قلبى —
انه يدق
وهناك ثمن ، ثمن كبير جداً
للكلمة ، أو للمسة
أو لقطرة الدم
أو لخصلة الشعر ، أو لقطعة الملبس .
كذا كذا ياهر دكتور
كذا ياهر عدو .
أنا عملك الكبير
أنا نفيسنك
الطفلة الذهبية الخالصة
التى تذوب من صيحة
أتقلب وأحترق
ولا تظن أنى أبخس من اهتمامك
رماد ، رماد —
تحركه وتقلبه .

لحم ، عظم ، ليس هناك شيء .
كعكة من الصابون
خاتم زواج
حشو ذهبي
يالله ، يا للشيطان
خذ حذرك
خذ حذرك .
من هذا الرماد
أبعث في شعري الأحمر
وآكل الرجال كالهواء .

* * *

(٨)

فى نهاية هذا الفصل لابد أن نشير إلى ظاهرة هامة بدأت تثبت وجودها لا فى الشعر الانجليزى والأمريكى فحسب ، بل فى الشعر الأوروبى بصفة عامة وهى ظاهرة « الشعر المجسد Concrete Poetry » . وهو شعر يؤكد الجانب الملموس للمادة التى يستخدمها الشاعر وهى اللغة والألفاظ . فالشاعر المجسد يخلق تكوينات من الألفاظ ومقاطعها ، بل إنه قد يستخدم أحياناً مادة غير لغوية فى التعبير عن رؤياه . والشاعر « المجسد » لا يتقيد بأحكام اللغة ، بل إنه ينسق ألفاظه على مساحة الصفحة فى حرية تامة ، غير متقيد صفها فى خطوط مستمرة ، إذ أن هدفه الأول هو التأثير البصرى وليس الادراك الذهنى . والقصيدة فى النهاية هى تكوين مرئى تخاطب القارىء أو « الرائى » عن طريق تركيبها الشكلى أولا وقبل كل شيء . والشعر المجسد هو فى الواقع خطوة أخيرة نحو كسر الحاجز اللغوى بين الأمم المختلفة ، ومظهر جديد من مظاهر الاتجاه نحو العالمية الذى تحدثنا عنه فى صدر هذا الفصل . وقد بدأت الارهاصات الأولى لهذا الشعر فى سويسرا على يد الشاعر يوجين

جومرينجر Eugen Gomringer وفى البرازيل على يد هارلدو دى كامبوس Haroldo de Campos ، وديكيو بجناتارى Decio Pignatari واوجستو دى كامبوس Augusto de campos وكان ذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى مر الخمسينات . وقد انتشر هذا النوع من الشعر انتشاراً سريعا فشمل العديد من البلاد الأوربية (المانيا والنمسا وايسلندا وتشيكوسلوفاكيا وتركيا وفنلند اوالدنمرك والسويد وفرنسا وغيرها) بل انه عرف أيضا فى اليابان . أما فى انجلترا والعالم الناطق بالانجليزية فقد وجد هذا الشعر أرضاً ممهدة ، حيث وجد الشعراء المجسدون سوابق فى شعر باوند ، وجويس . وكمنز ، جعلتهم أكثر تقبلا لهذه الاتجاهات المستحدثة . وكان الشاعر الاسكتلندى أيان هاميلتون فينلى Ian Hamilton Finlay فى مقدمة الشعراء الانجليز الذين اتخذوا هذا الاتجاه وأجادوا فيه . وفى الولايات المتحدة وجد الشعر المجسد رواجاً كبيراً . ونحن نورد فى ختام هذا المقال قصيدتين مجسدتين للشاعرة الأمريكية مارى ألن صولت Mary Ellen Solt أولاهما المسماة Forsythia (نوع من الزهر الأصفر من الفصيلة الزيتونية) وتقول كاتبتها أن القصيدة مكونة من حروف هذه الكلمة ، وكذا لرموزها فى شفرة مورس Morse code التى تستخدم فى ارسال البرقيات . وفى الأصل جاء الرسم على أرضية صفراء ترمز إلى لون الزهرة ولون ورق البرقية أيضا . الزهرة فى تفرعها تحمل رسالة كالبرقية تماما ، وهى رسالة هامة تبعث على الحركة ، لأنها رسالة الربيع . أما القصيدة الثانية سوناتا صاعدة إلى القمر Moonshot Sonnet فتقول الكاتبة أنها استخدمت فيها العلامات التى رسمها العلماء على الصور الأولى التى وردت من القمر . وتعلق قائلة :

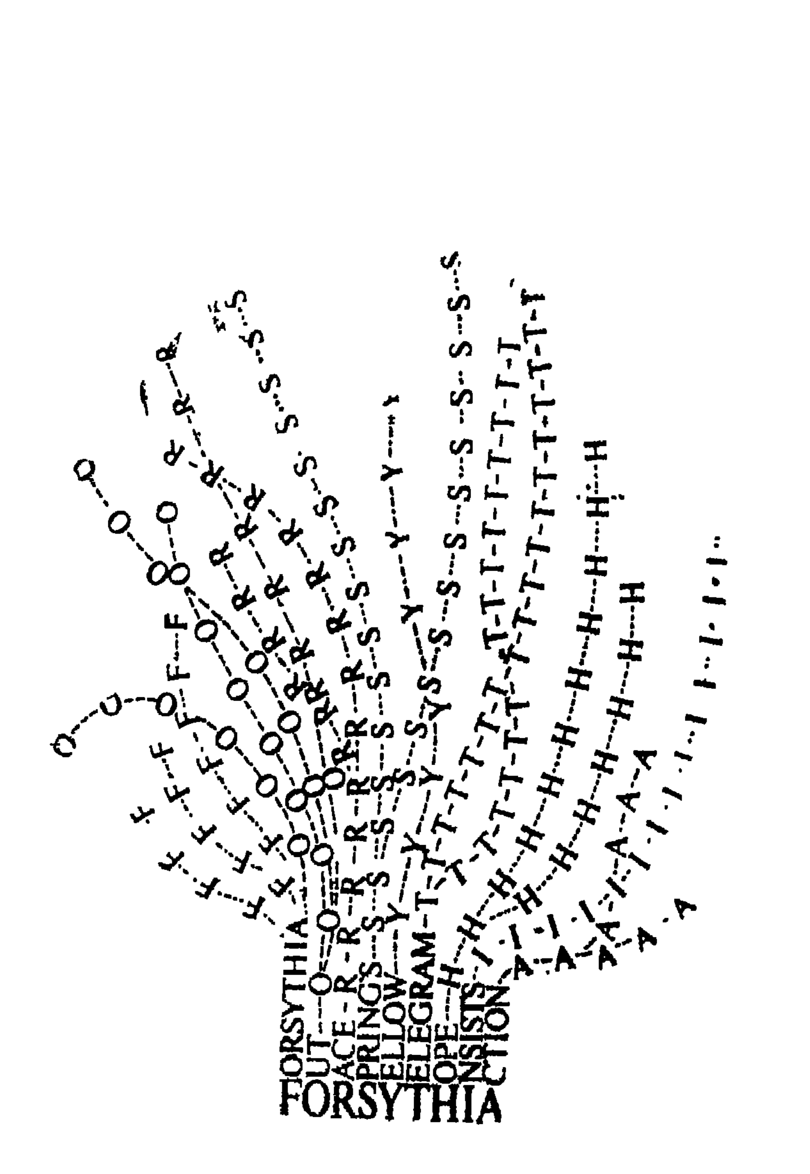
لم يستطع أحد أن يكتب سوناتا إلى القمر منذ عصر النهضة ، ولم أكن لأكتبها دون أن أدخل فيها المضمون العلمى الجديد . فقد أصبح القمر شيئاً آخر والسوناتا شكل شعرى يعلو على القومية ، ويتعاظم على اللغة ، مثل القصيدة المجسدة . « سوناتا صاعدة إلى القمر » تحمل تندراً على الأشكال القديمة ، وتقريراً للحاجة إلى أشكال جديدة » .

```
├ ┌ ┬ ┐ ┤
├ ├ ┼ ┤ ┤
├ └ ┴ ┘ ┤
└ ┴ ┴ ┴ ┘

├ ┌ ┬ ┐ ┤
├ ├ ┼ ┤ ┤
├ └ ┴ ┘ ┤
└ ┴ ┴ ┴ ┘


├ ┌ ┬ ┐ ┤
├ ├ ┼ ┤ ┤
├ └ ┴ ┘ ┤

├ ┌ ┬ ┐ ┤
├ ├ ┼ ┤ ┤
├ └ ┴ ┘ ┤
```


ORSYTHIA
UT
ACE
PRINGS
ELLOW
ELEGRAM
OPE
NSISTS
CTION
FORSYTHIA

بعض تيارات الشعر الإنجليزى
فى العصر الفيكتورى

فى عام ١٩١١ كتب ج . ه . مير مؤرخا للعصر الفيكتورى أن التقدم الذى أحرزته العلوم الطبيعية فى ذلك الوقت وتفسيرها لنشأة العالم ، أدى بمفكرى العصر إلى احساس باليقين ، وإلى ثقة بالنفس لم يسبقهم إليهما أى عصر آخر ثم استطرد قائلا أن الروح العلمية التى سيطرت على مفكرى ذلك العصر . وما تنطوى عليه من دقة فى الملاحظة ، وتقدير للظروف الاجتماعية والحيوية ، هى حقيقة أساسية ينبغى أن تؤخذ فى الاعتبار فى دراسة الأدب الفيكتورى .

أما اليوم بعد مرور أكثر من سبعين عاما على ظهور كتاب مير فلم يعد هناك مجال لمثل هذا القول . إذ أن بعد الشقة الزمنية بيننا وبين العصر الفيكتورى ، قد أوضح بما لا يدع مجالا للشك أن خصوبة ذلك العصر ترجع فى حقيقة الأمر إلى أنه كان عصرا مبلبلا ، اضطربت فيه العقول والأفئدة اضطرابا عميقا ، رغم القشرة السطحية الرقيقة من الهدوء والاستقرار فقد كانت هذه القشرة فى واقع الأمر أشبه بالركام الذى يخفى تحته بركانا متأججا .

هناك بعض الأسباب التى دفعت بمؤرخى الأدب فى العقود الأولى من هذا القرن إلى تمجيد العصر الفيكتورى ، فى مقدمة هذه الأسباب أن هؤلاء المؤرخين دونوا نظرياتهم فى ظل الحرب العالمية الأولى ، وكان من الطبيعى أن ينظروا بعين الرهبة والاجلال إلى أسلافهم القريبين الذين حققوا أمجادا عسكرية كان من شأنها بسط الامبراطورية البريطانية فى بعض أرجاء الأرض .

ومن ناحية أخرى دفعتهم الأزمة العنيفة التى صاحبت الحرب العالمية الأولى إلى النكوص ذهنيا إلى الماضى — وخاصة الماضى القريب — ولم تسمح لهم عيونهم التى شابتها غيوم القلق إلا برؤية محاسن ذلك الماضى ، فلم يروا منه إلا جانب الاستقرار الظاهرى .

ثم هناك حقيقة ثالثة — لها مكان الصدارة دون شك — وهو أن العصر الفيكتورى حقق انتصارات علمية واسعة المدى ، أخذت بألباب المؤرخين لتاريخ ذلك العصر ولأدبه .

أما اليوم بعد أن انحسرت موجة الإعجاب هذه . وأصبح من اليسير تقدير ذلك العصر تقديرا موضوعيا ، فقد اتضح أن الحضارة الانجليزية لم تعان فى تاريخها مثلما عانت خلال هذه الفترة ، إذ انقسمت على نفسها ، وتباينت اتجاهاتها لدرجة يصعب معها على الدارس أن يتبين من خلالها خطا مطردا واضح المعالم . تقلبت أوجه الحضارة والفكر بين الشك والإيمان ، بين الدعوة إلى التقدم والنكوص إلى الماضى ، بين المادية والمثالية ، بين تقديس التقاليد وبين الفردية الطاغية المجردة ، بين المنافسة التى لا تبقى ولا تذر وبين العواطف الاجتماعية الرقيقة ، بين اخضاع الأدب لأهداف الدعاية وبين عبادة الجمال .. بين السياسة الانعزالية وبين السياسة الاستعمارية ، بين الثقة العمياء بالنفس وبين الاغراق فى نقد الذات .

لعل أقرب دليل يمكن أن نقدمه لتوضيح هذا الانقسام الفكرى والروحى الذى عاناه ذلك العصر ، هوالدليل الذى قدمهالأستاذ باكلى فى هذا العدد وهو أن بعض أئمة الفكر فى ذلك العصر قد عانوا تحولا شاملا فى العقيدة فى لحظة ما من حياتهم ، فقد تحول جون ستيوارت ميل عن المذهب النفعى الذى يقدر الكسب الذاتى ، إلى تغليب حياة الشعور والاحساس ، كما تحول كاردينال نيومان من الكنيسة الانجليزية إلى الكنيسة الكاثوليكية ، وتحول كارليل من « لا الأزلية » إلى « نعم الأزلية » .

انعكست هذه الصورة المضطربة للعصر الفيكتورى فى الشعر الذى كتب خلاله ، بل لعل الأهمية الأولى لهذا الشعر ترجع إلى أنه عكس صورة ذلك العصر .

فالعصر الفيكتورى لم ينتج شعراء عمالقة يتخطون فى تأثيرهم الحدود الزمانية ويخاطبون البشر من فوق أسوار البيئة وإنما أنتج شعراء أحسنوا التعبير

عن القلق الذى عاناه المجتمع فى ذلك العصر وهم شعراء انسانيون بقدر ما كان هذا القلق انسانيا عاما ؛ ولا يظهر انعكاس العصر فى الروح التى سيطرت على الشعر فحسب ، وانما ظهر أيضا فى الصور الشعرية ووسائل التعبير ذاتها :

جرت العادة على اعتبار تنسون وبراوننج القطبين الرئيسيين فى الشعر الفيكتورى . وقد نظر الفيكتوريون إليهما نظرة اعجاب ، ووضعوهما فى مصاف المبشرين ، ونصب تنسون أميرا للشعراء . وكان من طبيعة الأمور أن يحاول كل منهما أن يؤكد مكانته فى قلوب الناس بأن يثبت الصورة التى ارتسمت عنه فى أذهانهم ، فكتب تنسون وبراوننج الشعر كما يكتبه المبشر أو المعلم ، زاعمين لنفسيهما حق التبشير والتعليم .

تحدث تنسون وبراوننج إلى الناس من عل ، فظن الناس أن شعر تنسون وبراوننج يضم أسرارا وحقائق عميقة ، وإن لم تكن فى بعض الأحيان واضحة الفهم . أما اليوم بعد أن زالت هالة الجلال التى أحاطت بالشاعرين خلال حياتهما ، فاننا نبحث فى شعرهما دون جدوى عن أى مذهب فكرى مترابط الأركان وثيق الدعائم ، ونرى أن تعلق معاصريهم بهما وتقديسهم لهما ، إنما هو دلالة واضحة على التخبط ، وتلمس النجدة بأوهى الأسباب .

يمتاز المبشر أو المعلم بالدعوة الإيجابية الواضحة المعالم . ومن العبث أن نبحث فى شعر تنسون عن مثل هذه الدعوة ، فليس لتنسون — من الناحية الفلسفية البحتة — موقف ثابت قاطع محقق .. وهذه الزعزعة (ولا أقول الإنكار لأن موقف الإنكار معناه القطع بأن الدين خرافة) تتضح فى أطول وأشهر قصائد تنسون وهى مرثيته للذكرى التى استوحاها من وفاة صديقه أرثر هنرى هالام .

وقد كتب تنسون هذه القصيدة على مدار سبعة عشر عاما (١٨٣٣ — ١٨٥٠) وعبر خلالها عن تقلباته الفكرية والنفسية ولم يصل تنسون خلال هذه التقلبات إلى إيمان قاطع ، وإنما هو فى حيرة دائمة بين الرغبة فى الإيمان ، وبين الشك الماثل .

ولنضرب مثلا لهذه الذبذبة من هذه المقطوعة التى تردد معنى شاملا فى القصيدة :

أتظن أن الخير — بوسيلة ما — سيكون خاتمة الشرور .
خاتمة لضربات الطبيعة . وخطايا الإرادة . خاتمة لنقائص الشك ، ولطخات الدماء .
وانه ما من شىء يمشى بخطى ضالة . وما من حياة ستنتهى إلى حطام .
أو تلقى كالحثالة فى الفضاء .
بينما أكمل الله البناء .

* * *

أبصر ! اننا لا نعلم شيئا .
ليس لى إلا الحدس بوقوع الخير .
أخيرا — وعلى البعد — أخيرا سيشمل الجميع .
والشتاء سيتلوه الربيع .
هكذا كان حلمى — ولكن ماذا أكون ؟ .
طفل يصيح فى الظلماء .
طفل ينشد الضياء :
ولا يملك إلا لغة البكاء .

* * *

فالشاعر هنا لا يقطع بالإيمان ، كل ما يستطيعه هو أن « يظن » بأن الخير سيعم أخيرا ، والمسألة كلها لا تعدو أن تكون حلما وليس حقيقة واقعة ، والأبيات الثلاثة الأخيرة تعبر عن موقفه فى جلاء وكل ما ينتهى إليه تنيسون من فلسفة إيجابية فى هذه القصيدة هو أن الشك الشريف أى الشك الخالص الذى لا رياء فيه ، ينطوى على نسبة من الإيمان أكبر مما تحتويه نصف العقائد مجتمعة .

وقد كان تنسون مغرما بكتابة النقائض . وفى ذلك دليل واضح على

اضطرابه الفلسفى . أول ما يسترعى نظر القارىء حين يفتح ديوان ذلك الشاعر قصيدتان فى الصفحتين الثانية والثالثة الأولى بعنوان « لا شىء سيموت » .

أما الثانية فعنوانها « كل شىء إلى ممات » ، ولأترجم مطلعى القصيدتين كى يتضح الفارق :

(ا)

متى سيكل الجدول فيتوقف عن الجريان تحت ناظرى ؟
متى ستكل الرياح فتكف عن الهبوب فى وجه السماء ؟
ومتى سيكل السحاب فلا يسرى ؟
ومتى سيكل القلب فلا يخفق .
ثم تموت الطبيعة .
ه لا ! لا ! لن يموت شىء .
سيجرى الجدول
وستهب الرياح .
وسيسرى السحاب .
وسيخفق القلب .
ولن يموت شىء .

* * *

(ب)

تتألق صفحة النهر فى جريانه تحت ناظرى ،
وتهب الرياح الجنوبية الدافئة فى وجه السماء .
والسحب البيضاء تتابع ،
وكل قلب يخفق مرحا فى هذا الصباح المشرق من مايو ،
ومع ذلك فكل شىء إلى ممات .
سيكف الجدول عن الجريان ،
وستكف الرياح عن الهبوب ،

وسيكف السحاب عن السرى ،
وسيكف القلب عن الخفقان ،
فكل شيء إلى ممات .

* * *

ومثل آخر نقدمه لتوضيح موقف تنسون المتناقص المضطرب ، فى قصيدة « يوليسيس » يجنح الشاعر إلى الإيجابية ويدعو إلى الإقدام فى مواجهة مشاكل العالم ، بينما نجده يدعو إلى عكس ذلك فى قصيدة « أكله زهرة اللوتس » رغم أن القصيدة الأخيرة تستوحى موضوعها أيضا من أوديسا هوميروس .

بطل القصيدة الأولى يوليسيس اسمه اليونانى أوديسيوس (القائد الأثينى المنتصر فى حرب طروادة ، ها هو ذا فى القصيدة قد عاد إلى موطنه ايثاكا بعد ظفره فى الحرب . ولكنه الآن قد أصابه الهرم . ورغم ذلك فهو لن يتقاعد ، وإنما سيشد رحاله ويدعو أعوانه لاستكشاف آفاق جديدة .

من الجائز أن تيارات المحيط ستجرفنا
ومن الجائز أيضا أن نصل إلى الجزر السعيدة .
وأن نرى أخيل العظيم الذى عرفناه .
رغم أننا فقدنا الكثير ، فما زال لدينا الكثير .
ورغم أننا ان لسنا بالقوة التى كنا بها .
نحرك السموات والأرض ، فاننا ما زلنا الأبطال
قلوب شجاعة ، متحدة المزاج .
أوهنها الزمن والقدر ، ومع ذلك فهى قوية العزم ،
ستكافح ، وتستكشف ، وتجد ، ولن تستسلم .

* * *

قارن هذه المقطوعة بدعاء « أكلة زهرة اللوتس » الذين أصابهم التواكل والونى وآثروا الاستكانة على المضى فى رحلة العودة إلى الوطن . أكلة اللوتس هم قوم أوديسيوس العائدون من حرب طروادة ، صادفهم أرض تنبت بها هذه الزهرة فاستهوتهم ، فأخذوا يأكلون منهــا حتى ارتخت أجسامهم ووهنت عزائمهم ، وشق عليهم الرحيل :

أننا لنبغض السماء المعتمة الزرقة التى ترتفع كالقبة فوق البحر المعتم الزرقة ،
ان الحياة تنتهى إلى الموت ،
فلم الشقوة طيلة الحياة ؟
ذرنا وشأننا . ان الوقت حديث التقدم
وفى هنيهة بسيطة سنطبق شفاهنا .
ذرنا وشأننا ، ماذا سيبقى ؟
لقد سلبنا كل شىء ، وسنصبح
أجزاء وحزما من الماضى الرهيب
ذرنا وشأننا . أى لذة تلك
فى مصارعة الشر ، وهل ثمت سلام
فى ارتقاء الموج الذى يصاعد دائما ،
ان كل شى إلى سكون ، وينضج نحو القبر
فى صمت ، ينضج ثم يسقط لينعدم
إلينا بالراحة الطويلة ، أو الموت ، الموت الداكن ، أو سنة الأحلام .

من الواضح أن موقف يوليسيس الإيجابى فى القصيدة الأولى يتناقض تمام التناقض مع موقف أكلة اللوتس المتواكل فى القصيدة الثانية .

مثل هذا التناقض يتضح أيضا فى بعض قصائد روبرت براوننج القطب الثانى للشعر الفيكتورى . فرغم أن براوننج اشتهر بقوله
ما دام الله فى سماواته .
فالعالم بخير

إلا أننا نجد عقيدته المسيحية يشوبها بعض الاضطراب . ويظهر ذلك فى قصيدته « أمسية عيد الميلاد » و « يوم الفصح » يتحدث براوننج فى القصيدتين — كما تعود أن يفعل فى معظم قصائده — بضمير المتكلم .

والمشكلة هنا أننا لا نستطيع أن نقطع بأن المتكلم فى القصيدتين هو براوننج

نفسه . ولكن الموقفين المتناقضين فى القصيدتين يحملان دلالة واضحة على التذبذب . أما تذبذب براوننج أو تذبذب العصر الذى أراد براوننج أن يصوره .

المنظر فى القصيدة الأولى فى إحدى الكنائس . حيث يجد الشاعر نفسه — إذا اتفقنا على أن « الأنا » فى القصيدة ترمز إلى براوننج نفسه — ناشزا عن مجتمع رواد الكنيسة ، ويخرج إلى الخلاء ناشدا العبادة المباشرة التى لا تقيدها الطقوس . وفى احدى لحظات التجلى يرى المسيح أمامه ويخاطبه قائلا :

رأيت من الخير عبادتك — أيها الروح —
عبادة روحية صادقة ،
نعبدك فى الجمال — ونحن نفتقده —
ولا تكون وسيلتنا اليك هذه المظاهر المصطنعة الخرقاء .
لقد وجهت ناظرى اليك منذ البداية ،
اليك مباشرة من خلال هذا العالم
الذى ينتهى طرفاه إلى لا شىء .. الخ .

المسيح هنا حقيقة روحية واقعة ، والإيمان به هو وسيلة الخلاص .

أما فى القصيدة الثانية فالمسيح أسطورة جديرة بالبحث والدراسة ، كجزء من دراسة علم تطور الإنسان ومعتقداته ، والمنظر هنا ليس كنيسة ، وانما غرفة المحاضرات لعالم ألمانى تقدمى .

لعل ماتيو أرنولد هو أصدق من عبر فى شعره عن المرض الفيكتورى ، وقد صور مأساة العصر فى الأبيات التالية :

آه يا حبيبتى ! فلنصدق بعضنا البعض
فهذا العالم الذى يبدو ممتدا أمامنا كأرض الأحلام .
حاويا للشتات ، جميلا وجديدا —
لا يضم فى حقيقة الأمر فرحا ولا حبا ولا ضوءا .
ولا يقينا ولا سلاما ، ولا بلسما للآلام .

نحن هنا كالضاربين فى سهل معتم
تصخب فيه أصوات مختلطة تنذر بالمخاطر .
حيث تصطرع الجيوش الجاهلة خلال الليل .

وما تيو أرنولد أصدق من غيره فى التعبير عن أزمة الضمير الفيكتورى ، لأنه اعترف بوجود هذا الفصام والتناقض الفكريين ، وحاول أن يواجهه .

نستطيع أن نتبين خلال هذه المتاهات الفكرية التى تميز العصر الفيكتورى خطين آخرين كلاهما يسير فى اتجاه مضاد للآخر ، وكلاهما يعتبر رد فعل لأزمة العصر . أول هذين الخطين هو الحركة الكاثوليكية التى قادها كاردينال نيومان وسميت بحركة أكسفورد ، وأنجبت شعراء أمثال جيرارد مانلى هوبكنز وكوفنترى باتمور وفرنسيس تومسون وقد نظر شعراء هذه الحركة إلى الدين الكاثوليكى على أنه المقيل الوحيد لعثرات العصر ، كتب هوبكنز .

ان العالم مشحون بجلالة الاله .
انها ستومض كالبريق المعكوس فى المرآة .
انها ستتجمع فى عظمة ، كما يتجمع الزيت المعصور بعد انسيابه .
لماذا لا يحفل الناس إذن بصولجانه ؟
لقد تعاقبت أجيال وأجيال وأجيال ، والكل ذاو لانصرافه إلى الدنيا ومشقاتها ،
تعلو وجهه القذارة وتفوح منه الروائح . ورغم كل هذا فالطبيعة لم تستنفذ بعد
فهناك فى الأعماق ما زالت النضرة تحيا .
وإذا كانت آخر الاضواء قد انطفأت فى الغرب المظلم .
فان الصباح يشرق ثانية .
لأن الروح القدس يحنو على العالم بصدره الدافى وأجنحته المتألقة .

. الخط الثانى هو خط الشعراء القدريين الذين آمنوا بوجود قوة مسيطرة ، محركة للعالم ، ولكنهم وصموا هذه القوة بالشر والخبث والتنكر للبشر ، على رأس هؤلاء نجد توماس هاردى :

لو أن الها ناقما ناداني من السماء متضاحكا :
« ألا أيها الشيء المعذب ، فلتعلم أني
أجد المتعة واللذة في أساك .
وان الحب الذي نفقده ، هو الكراهية التي أكسبها »
إذن لاحتملت ذلك ، وانطويت ، وفنيت ،
أستمد القوة من احساسي بأني لم أستحق ذلك الغضب .
وأجد بعض العزاء في أن ما أبكاني .
جاء نتيجة لإرادة من هو أقوى مني
ولكن ليست هذه هي الحال . فكيف يحدث أن يغتال المرح .
وأن تذوي أينع الآمال .
أنه القدر الأخرق الذي يعوق الشمس والمطر .
والزمن المقامر الذي لا يفرق بين البهجة والأحزان
إن هذه الأقدار العمياء غطت طريقي
بالآلام ظنا منها أنها السعادة .

في وسط هذه الزوابع الفكرية سمعت أصوات ضعيفة ما لبثت أن اختفت ، هي أصوات هؤلاء المجموعة من الشعراء الذين قرروا أن ينفضوا أيديهم من مشاكل العصر كلية . وأن يدعوا بأن الفن للفن ذاته . اصطلح على تسمية هؤلاء الشعراء : بما قبل الرافائيليين نسبة إلى الرسام الإيطالي رافائيل . وأشهر هؤلاء الشعراء دانتي جبريل رورتي ، ووليام موريس . وقد دعا هؤلاء الشعراء إلى المزاوجة بين الفنون جميعها . ونظروا إلى جون كيتس الشاعر الرومانسي المشهور على أنه أب روحي لهم . واتجهوا — كما اتجه كيتس — إلى العصور الوسطى وإلى الديانات الوثنية القديمة مصادر لالهامهم ولكن الشريان الذي اغتدى منه هؤلاء الشعراء كان ناضبا ، ومن ثم جاء شعر معظمهم ضعيفا هزيلا في أكثر الأحيان . ولم يكن للشاعر لديهم رسالة يؤديها كما كان الحال في العصر الرومانسي الأول ، وإنما تلخصت رسالته في قول أحدهم .

نحن صانعو الموسيقى
نحن حالمو الأحلام .
نتمشى على شواطىء البحار المنفردة .
نسترخى على ضفاف الجداول المهجورة
فاقدين العالم تاركين له .
وتسطع علينا أشعة القمر الباهتة
ومع ذلك فيبدو أننا نحرك العالم ، ونهزه على الدوام .

فى ضوء ما تقدم نستطيع الآن أن نجزم بأن العصر الفيكتورى لم يكن — كما اعتقد مير — عصرا يتسم بوحدة الغرض أو — كما سماه موات — « عصر الراحة والثقافة » .

وانما الصورة التى يرسمها الشعر فى ذلك الوقت تنبىء بوجود انقسام عظيم فى روح العصر ، وهو انقسام ظل حتى عصرنا الحاضر سمة رئيسية من سمات الحضارة فى الغرب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

و . ب ياتس
الإبحار إلى بيزنطة

و . ب . ياتس W. B. Yeats (١٨٦٥ — ١٩٣٩) مؤلف هذه القصيدة شاعر أيرلندى عملاق من أساطين الأدب الأوربى فى هذا القرن وقد كان له دور أساسى فى الثورة الأيرلندية . إذ أسهم فيها بالفكر والعمل معا ، مما أدى إلى تعيينه عضوا بالبرلمان الأيرلندى بعد استقلال أيرلندا عام ١٩٢٢ ، كما كان له اليد الطولى فى أحياء الحركة المسرحية فى أيرلندا مع مطالع هذا القرن . وكان مركزها مسرح الأبى Abbey Theatre الذى أسسه ياتس ، وترعرع فى كنفه العديد من عمالقة المسرح الأيرلندى .

ويهمنا فى هذا المجال أن نبرر أنه إلى جانب الأصول الكلاسيكية الأوربية لفن ياتس . وإلى جانب أصالته الأيرلندية ، فان فكر ياتس قد استمد بصفة أساسية من المشرق العربى والهندى والياباني . فقد أخذ الشكل المسرحى عن مسرح النو Noh اليابانى فى مسرحياته « روايات للراقصين » « Plays for Dancers» ، كما أخذ عن الهند فى مرحلة تكوينه الأولى أفكارا فلسفية ظلت ذات تأثير فى منهجه الفكرى فيما بعد .

أما عن العرب فقد أخذ الشيء الكثير ، بل إن طريقه الفكرى — وخاصة فى كتابه A Vision « رؤيا » — قد تأثر بعض الشيء ببعض المتصوفة كما أن الفكرة الرئيسية لهذه الطريقة قد بنيت على أساس التقويم العربى والشهور القمرية . قد تأثر ياتس كثيراً بالتراجمة العرب القدامى فى عهد المأمون وأهمهم قسطا بن لوقا البعلبكى الذى يتردد اسمه فى عدد من كتابات ياتس .

وقد ولد ياتس لأب رسام من مدرسة « ماقبل رافائيل » وهى مدرسة كانت تؤمن بفكرة « الفن للفن » ، وقد التقط ياتس أفكاره الأولى فى مرسم والده ثم تابع دراسته فى كلية الفنون بدبلن . وكان من شأن بدايته الفنية هذه

أن تترك أثرا كبيرا فى فكره . ولكن الأحداث السياسية فى بلاده ، ثم نشوب الحرب العالمية الأولى ، كل ذلك لم يدع مجالا لمثل مدرسة « الفن للفن » أن تستمر . وكان من الطبيعى أن يتحول ياتس إل الإيمان بمسئولية الفنان نحو مجتمعه . وظهر هذا فى ديوانه الصادر عام ١٩١٤ بعنوان (مسئوليات) «Responsibilities»

وفى هذه القصيدة يشير ياتس إلى مدينة بيزنطة على أنها مجمع الفنون ، والانحار إليها هو انحار إلى عالم الفن ، ولكن ليس معنى ذلك الهروب من الواقع ، بل يعنى الخروج من عالم الزوال إلى الأزلية ، لأن الفن دائم ، بينما الواقع اليومى منقطع . وهو فى الفقرة الأولى من القضيدة يشير إلى اندماجنا الكلى فى مشاعرنا اليومية بصورة تنسينا الاهتمام بالفن الخالد .

وفى الفقرة الثانية يشير إلى البلى الذى يصيب جسم الإنسان . ولكن ياتس فى هذا يختلف عن المسيحية وعن الأفلاطونية التى ترى فى بلى المادة صفاء للروح . أما ياتس فيستمد هنا فكرة التناسخ عن الديانة الهندية القديمة التى تقول بحلول الروح فى جسم بعد جسم . ومن ثم فانه يدعو صناع الاغريق إلى أن يصوغوا لروحه — بعد فناء جسده — شكلا فنيا يضمن له الدوام .

ثم يعود ياتس فى نهاية القصيدة ليستمد من الأسطورة القديمة التى تحكى قصة الامبراطور الذى طلب إلى فنانيه أن يصوغوا له ديكا ذهبيا على غصن ذهبى يتأمل جماله كلما استبد به الأرق ليشيع السكينة فى نفسه (ومما يذكر أن رمسكى كورساكوف له مقطوعة موسيقية شهيرة تتناول هذه الأسطورة)

وياتس يتمثل لروحه بعثا جديدا فى شكل جديد مصوغا على شكل الديك الذهبى الذى يؤدى رسالة الفن فى مخاطبة الناس « سادة وسيدات بيزنطة » ليجلو لهم الماضى والحاضر والمستقبل — وذلك بما للفن من دوام أزلى .

الإبحار إلى بيزنطة

(١)

ليس هذا بلد المسنين ،
حيث الصغار متعانقون ، والطيور فوق الشجر
— تلك الأجيال الزائلة — تصدح ،
وأسماك السلمون والمكاريل التى تزخر بها البحار
الأسماك والحيوانات والطيور — كلها تطرى طيلة الصيف
كل ما من شأنه أن ينجب ويولد ثم يموت
الكل — وقد خلبتهم تلك الموسيقى الحسية — أغفل
شواهد الفكر الذى لا يشيب .

(٢)

ما الرجل المسن إلا شيء زرى
معطف ممزق على عصا .
إلا إذا صفقت الروح وغنت . وصدحت بالغناء
لكل خرق فى ثوبها البلى .
وليس ثمة مدرسة للغناء . ولكنها تتملى
فى صروح عظمتها الذاتية .
ولهذا فقد جبت البحار ، حتى أتيت
إلى المدينة المقدسة بيزنطة .

(٣)

أيها الحكماء الملتفون حول نار الله المقدسة
مثل الفسيفساء الذهبية بالحائط ،
تعالوا من لدن هذه النار المقدسة متحلقين فى رقصة
وعلموا روحى الغناء ..
ولتذروا قلبى بعيدا ، ذلك الذى أوهنته الرغبة .،

(الأدب الانجليزى)

وشد إلى حيوان فان ،
لا يعرف كنهه ، وضموني
إلى الفن الأزلي ..

(٤)

حين أنسل من الطبيعة فلن أعاود
اتخاذ جسد من عامة الأشياء ..
بل سأتخذ شكلا كالذى يصطنعه صاغة الاغريق
من الذهب المطروق ، أو المطلى بالذهب
ليبعد الكرى عن الامبراطور الوسنان
أو يحط على الغصن الذهبى ويتغنى
لسادة وسيدات بيزنطة .
بالماضى والحاضر والمستقبل .

SAILING TO BYZANTIUM

I

That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
— Those dying generations - at their song.
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long.
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect.
Monuments of unageing intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying

Monuments of its own magnificence ,
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away ; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is ; and gather me
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake ;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

ت . س . إليوت
هل آن الأوان لإعادة تقييمه ؟

هذه ترجمة لجزء من القسم الخامس من قصيدة ت . س اليوت T. S. Eliot المسماة « اليباب The Waste Land وقد نشرت هذه القصيدة عام ١٩٢٢ ، إلا أن « اليوت » بدأ التفكير فى كتابتها قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة . وأدخل فى تكوينها قصائد ومقطوعات كان قد كتبها قبل ذلك بسنين .

وبعد أن انتهى اليوت من تأليف القصيدة حملها إلى صديقه وأستاذه عزرا باوند Ezra Pound الشاعر الأمريكى المعروف . فأعمل هذا فيها قلمه بالحذف وإعادة الصياغة لتاخذ القصيدة شكلها الحالى .

وقد اكتشفت المخطوطة الأصلية للقصيدة عام ١٩٦٩ بعد أن ظلت مفقودة لما يقرب من نصف قرن ، وبهذا الاكتشاف عاود النقاد والأدباء اهتمامهم بهذه القصيدة العظيمة محاولين إماطة اللثام عما يكون قد خفى من معمياتها وأسرارها وهو كثير .

وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن هذه القصيدة لاليوت قد تركت أثراً عظيما لا فى الأدب الإنجليزى فحسب ، أو فى أدب العرب فقط . بل فى الأدب العالمى كله .

والقصيدة مقسمة إلى أقسام خمسة ، اتخذ اليوت فى تركيبها الشكل السيمفونى ؛ وهو الشكل الذى يسمح بتجزئة العمل الموسيقى إلى حركات ، إلا أن هذه الحركات ترتبط فى نسيج واحد هو الموضوع الرئيسى . والموضوع الرئيسى لهذه القصيدة هو الدمار الذى يحيق بالعالم والذى ترتب على خطيئة الإنسان .

وقد بنى اليوت قصيدته « اليباب » على أسطورة من أساطير الخصب والنماء جاءت فى كتاب « من الطقوس إلى الرومانس From Ritual to Romance

لمؤلفته جسي وستون Jessie Weston وهى أسطورة الملك الصياد أنفورتاس Anfortas الذى ارتكب الفاحشة فحلت اللعنة به ، فكتب عليه الفقر وعلى أرضه البوار . ولم يكن لهذه اللعنة ما يكفر عنها . إلا مجىء الفارس المنتظر برسيفال Percival ، الذى يضطلع برحلة شاقة إلى الكنيسة فى أعلى الجبل حيث يقيم حفلا تعميدياً تنجلى الغمة من أثره ويزول الكرب . وقد رمز اليوت بهذه الأسطورة لتفشى الخطيئة فى البشرية منذ القدم ، وفى مختلف طبقات المجتمع .

ولذا فان القصيدة تتضمن إشارات لما تواتر من سقوط الإنسان عبر العصور منذ الأزل ، سواء ما جاء عن ذلك فى أساطير اليونان القدامى . . أو فى الكتب السماوية ، أو ما عرف فى التاريخ الحديث . وقد أفاد اليوت من أسطورة « الملك الصياد » لما أتاحت له من تتبع أثر الخطيئة لا فى حياة المرء الشخصية فحسب ، بل لما لها من أثر فى تقويض بناء المجتمع . فخطيئة الملك لا تعنى مأساته الفردية فقط بل أنها تؤدى إلى انهيار نظام الملك وفساد البيئة بأسرها . ويبين اليوت أن الخطيئة ليست مجرد التدهور الأخلاقى فحسب ، بل إنها تعنى الافتئات على روابط الأسرة المحوطة بالقداسة ، ومن ثم على تكوين الدولة .

ويتخذ اليوت سبيلا لتوضيح ذلك مأساة هملت لشيكسبير فى إشارات واضحة إلى تلك المسرحية ، وإلى عدد من مسرحيات شيكسبير الأخرى مثل « ماكبث » و « العاصفة » ، وهى مسرحيات تنجم المأساة فيها عن استلاب الحكم بأسلوب غير مشروع . وفى أغلب الأمر يكون ذلك — وخاصة فى « هاملت » — على حساب العلاقة بين أبناء الأسرة الواحدة : سواء كانت تلك علاقة الزوجية أو الأبوة ، أو البنوة .

ويتضح مظهر الخطيئة فى قصيدة « اليباب » فى إحدى صورتين : ممارسة الجنس ، والحرب . وكلاهما يعبر عن الفوضى التى سادت العلاقات البشرية فى القرن العشرين ، كما أن كليهما يعبر عن مدى الأنانية وحب

التماسك التى ميزت هذه العلاقات . بيد أن أهم ما تدل عليه هاتان الظاهرتان هو افتقاد التواصل الصحى ، والتفاهم الكامل ، والوئام بين البشر .

وقد رمز اليوت لهذه الصلات المنبتة حين صور الأخلاط والأشتات من رواد الفندق الذى نرتاده مع مطلع القصيدة ، فهم أقوام لا تجمعهم صلة واحدة أو أصل واحد أو بيئة جغرافية واحدة ، وينتهى ذلك الجزء من القصيدة بالإشارة إلى الحروب البيونية Punic Wars بين الرومان وأهل قرطاج فى القرن الثالث قبل الميلاد ، وهى حروب قامت بسبب التجارة ، ولم تكن دفاعاً عن الشرف أو فى سبيل الدين ، ومن ثم فان الموت فيها — فى رأى اليوت — لا يعد استشهاداً .

ومن الخطأ أن نعد قصيدة « اليباب » لاليوت قصيدة متشائمة ، فرغم ما يسود الجزء الأكبر منها من جو قاتم ، إلا أنها تحمل فى طياتها دعوة إيجابية للتخلص من الإثم ، وهو أمر لا يتأتى بمجرد إطراح الإثم جانباً ، وإنما يأتى بعد جهد جهيد ومشقة يتجشمها الإنسان فى كبح جماح النفس فى ظل من الإيمان . ويتضح هذا منذ الوهلة الأولى فى إقتباسات اليوت من الكتاب المقدس مشيرا إلى الموئل الذى ينتجع الإنسان اليه تخلصاً من الأوزار :

ليس من ظل إلا تحت هذه الصخرة الحمراء
تعال إلى ظل هذه الصخرة الحمراء
وسأريك شيئاً يختلف
عن ظلك فى الصباح الذى يتبعك
وعن ظلك فى المساء الذى يمتد أمامك
سأريك الخوف فى قبضة من الرماد .

والصخرة هنا إشارة إلى المعبد ذى الظل الظليل الدائم الثابت ، الذى يختلف عن ظل الحيـــاة اليومية المتغير ، فالإيمان هو الذى يكفل لنا شبعاً بعد جوع ، وأمناً بعد خوف .

ثم يعرض اليوت خلال الجزأين الثانى والثالث من القصيدة لمهاوى

الرذيلة التى يمكن أن يتردى فيها الإنسان . فيقدم لنا سيدة الصالونات التى أصبحت حطاما ، لا يمثل الجنس بالنسبة لها إلا نوعاً من التفريج لحالتها العصابية ، كما يقدم نسوة البارات يناقشن أمر الزوج العائد من الحرب الذى له حق على زوجه المتهالكة أن تهىء نفسها بطقم أسنان جديد لاستقباله بعد طول الغيبة ، وفى ثنايا الحديث يتعرضن لمشروعية الإجهاض .

أما القسم الثالث فيقدم نموذج العاهرة التى تدير بيتاً للدعارة ، أو الكاتبة التى تحولت حياتها إلى روتين ، وأصبحت لا تفرق بين ممارسة الجنس . وبين إدارة الآلة . وفى نهاية هذا الجزء يصل بنا اليوت إلى أدنى مراتب الرذيلة حين تتكسب المرأة ببيع جسدها ، ويرمز اليوت إلى ذلك ببنات التامز — ذلك النهر الذى تحول — بعد قداسة وعبادة فى الماضى — إلى وسيلة للاتجار .

غير أن اليوت يبين أن الغفران ممكن حتى فى أسوأ الظروف ، ويضرب مثلا من قصة القديس أوغسطين St. Augustine الذى أفنى شبابه فى الملذات ومع دلك قبلت توبته النصوح .

وفى القسم الرابع « الموت غرقاً » يشير اليوت إلى قصة البحار الفينيقى فليباس Phlebas الذى مات غرقاً ، تاركاً حياة الكسب والتجارة ، وهو بهذا يعنى أن الخلاص إنما يتأتى بالتضحية الكاملة بالنفس والتطهر الكامل ، والغرق هنا إشارة رمزية إلى اغتسال الروح من الأوزار .

وفى القسم الخامس والأخير الذى قدمنا ترجمة للجزء الأكبر منه ندرك أن التوبة ليست كلاما يقال . وإنما هى جهد جهيد ، وتضحية كاملة ، وتسليم شامل .

ويرمز اليوت — كما أسلفنا — لهذا الجهد بصعود الفارس إلى قمة الجبل حيث الكنيسة المعمدانية ولكنه يزاوج بين هذه الرحلة ، وبين رحلة المسيح فى طريق الآلام حيث صلب وهذا يفسر الإشارة إلى المحاكة والسجن فى مطلع هذا الجزء ، كما يفسر الجفاف والمعاناة فى حد ذاتها جزء من التضحية ،

ومن ثم فان إحساس المرء بالخطيئة هو بداية السبيل نحو التكفير . وعلى هذا فان المثابرة فى رحلة العذاب أمر واجب ، وهو بلا شك سينتهى إلى الخلاص ، رغم ما قد يمر به المرء من حالات هستيرية .

والجزء الذى أوردنا ترجمته هنا يشير إلى أن الله سيعوض أولئك الساعين إليه ، وأن الجدب والعقم ، سيعقبه الخصب والمطر .

* * *

أثارت هذه القصيدة منذ ظهورها عام ١٩٢٢ الكثير من النقد والتساؤل وأطرف ما جاء فى هذا السبيل هو تعليق اليوت نفسه عليها فى إحدى محاضراته بالولايات المتحدة حين قال :

أزجى مختلف النقاد إلى الشرف حين فسروا القصيدة على أنها نقد للعالم المعاصر ، واعتبروها حقاً قطعة هامة من النقد الاجتماعى . أما بالنسبة إلى ، فانها لم تعد أن تكون تفريجاً لضيق شخصى بالحياة لا معنى له بالمرة . إن هى إلا قطعة من الملمة المنظومة » .

* * *

ولهذا التعليق من اليوت دلالة كبيرة ، لأنه يؤدى بنا إلى نتائج لا تتفق مع ما يقول به عامة الدارسين من أن اليوت نادى بما يسمى القيمة الموضوعية للأدب أو « النظرية اللاشخصية » Impersonal Theory . ومع هذا فانه ينبغى ألا نغفل الطابع الذى تميزت به هذه القصيدة ، وهو ما قد نسميه طابع العالمية . فالقصيدة تورد فى تضاعيفها مالا يقل عن ست لغات ، وتمر بنا عبر عصور التاريخ منذ المصريين والإغريق القدامى ، إلى العصور الوسطى وعصر النهضة ، إلى فرنسا القرن التاسع عشر ، إلى انجلترا المعاصرة .

كما تتناول حضارة الشرق القديمة ممثلة فى البوذية وتنتهى باقتباس من الأوبانيشاد Upanishad ، وبها العديد من الإشارات إلى الأدباء الكلاسيكيين

والمعاصرين من أهل الشرق والغرب على السواء . وهى أيضاً تجمع بين الفنون المختلفة ، ولا سيما فن الموسيقى . وقد عرف أن معزوفة سترافنسكى Stravinsky المسماة « قدسية الربيع Sacre du Printemp كان لهـا الأثر الأكبر فى الإيحاء لإليوت بهذه القصيدة .

والخلاصة أنه رغم المصدر الشخصى الذى صدر عنه اليوت حين ألف هذه القصيدة ، إلا أن مضمونها الدينى ، والركيزة الحضارية التى تقوم عليها . كل ذلك أعطى للقصيدة دلالة شاملة جعلت منها قصيدة العصر دون منازع . .

جزء من القسم الخامس من قصيدة ت . س . اليوت : اليباب .

ما قاله الرعد

بعد ضوء المشاعل الأحمر على الوجوه العارقة
بعد صمت الصقيع فى الحدائق
بعد الآلام فى الأماكن الصخرية
الصياح والنواح
السجن ، والقصر ، الرعد
والربيع فى الجبال البعيدة
ذاك الذى كان حيا مات الآن
نحن الذين كنا أحياء نموت الآن
فى بعض الأناة

* * *

لا ماء هنا وليس إلا الصخر
الصخر بلا ماء والطريق الرملية
الطريق تعرج بين الجبال
جبال صخرية بلا ماء . .
لو أن هنا الماء لوقفنا لنروى
بين الصخور ليس للمرء أن يقف أو يفكر

العرق جاف والأقدام فى الرمال
لو أن هناك ماء بين الصخور
أفواه رمية جبلية عطنة الأسنان لا ريق فيها
هنا لا يقوى المرء على الوقوف أو الاستلقاء أو الجلوس
ليس فى الجبال حتى السكون
بل رعد أجدب لا يمطر
ليس فى الجبال حتى الوحدة
بل وجوه قترة حمراء تسخر وتزمجر
خلال أبواب الدور الطينية المشققة
لو أن هنا ماء
بلا صخر
لو أن هنا صخرا
وماء أيضاً
والمـــاء
نبـــع
عين بين الصخور
لو أنه ليس إلا خرير المـــاء
وليس صرير الجراد
وحشخشة الحشيش الجاف
بل قطر المياه على الصخور
يسمع فى رجيع الهزار مغنيا بين أشجار الصنوبر
قطر قطر قطر قطر
بيد أن المـــاء قد انعدم

* * *

من ذا الثالث الذى يمشى دائماً إلى جوارك ؟
حين أحصى ، فليس هناك إلا أنا وأنت معا

ولكن حين أمد البصر إلى أعلى الطريق الأبيض
فهناك دائماً ثم ثالث لنا يمشى إلى جوارك
يمرق ملتحفاً بعباءة سمراء ، معتجرا
لا أدرى أرجلا كان أو امرأة
فمنذا الذى يسير إلى جانبك الآخر ؟
ما هذا الصوت يأتى من عل
نهنهة الأم المنتحبة
من هذه الزرافات المقنعة تحتشد
فى سهول بلا نهاية ، يتعثرون فى الأرض المشققة
لا يحيط بهم إلا الأفق المنبسط
ما تلك المدينة فوق الجبال
تنشق وتلتئم ثم تنفجر فى الهواء البنفسجى
الأبراج المتهاوية
أورشليم ، أثينا ، الإسكندرية
فيينا ، لندن
بهتـــان .

* * *

امرأة أسدلت ضفائر شعرها الأسود
وترنمت بموسيقى هامسة على تلك الأوتار
والوطاويط ذات الوجوه الطفولية فى الضوء البنفسجى
صفرت وضربت بأجنحتها
ورحفت — دانية الرءوس — إلى أسفل الحائط الأسود
وهناك أبراج مقلوبة فى الهواء
تدق أجراس الذكرى على رءوس الساعات
وثم أصوات تغنى من جوف الصهاريج والآبار الناضبة
فى هذا الحجر المتآكل بين الجبال

في ضوء القمر الباهت ، تغنى الحشائش
فوق القبور المتداعية حول الكنيسة
ها هى الكنيسة الخاوية . لا يسكنها إلا الريح
ليس لها من نوافذ ، والباب دوار
العظام الرميمة لا تؤذى أحدا
ليس إلا ديك يقف فى ذروة السطح
كوكو ريكو كوكو ريكو
فى ومضة البرق ، ثم العصفة الندية
التى تأتى بالمطر

A WHAT THE THUNDER SAID

After the torchlight red on sweaty faces.
After the frosty silence in the gardens.
After the agony in stony places.
The shouting and the crying.
Prison and palace and reverberation.
Of thunder of spring over distant mountains.
He who was living is now dead.
We who were living are now dying.
With a little patience.

XXX

Here is no water but only rock.
Rock and no water and the sandy road.
The road winding above among the mountains.
Which are mountains of rock without water.
If there were water we should stop and drink.
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock.
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit.
Here one can neither stand nor lie nor sit.

There is not even silence in the mountains.
But dry sterile thunder without rain.
There is not even solitude in the mountains.
But red sullen faces sneer and snarl.
From doors of mudcracked houses
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only.
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees.
Drip drop drip drop drop drop drop.
But there is us water.

XXX

Who is the third who walks always beside you ?
When I count, there are only you and I together.
But when I look ahead up the white road.
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded.
I do not know whether a man or a woman.
But who is that on the other side of you ?

X

What is that sound high in the air.
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth.
Ringed by the flat horizon only.

What is the city over the mountains.
Cracks and reforms and bursts in the violet air.
Falling towers.
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

XXX

A woman drew her long black hair out tight.
And fiddled whisper music on those strings.
And bats with baby faces in the violet light.
Whistled, and beat their wings.
And crawled head downward down a balckened wall
And upside down in air were towers.
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells

X

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves about the chapel
There is the empty chapel, only the the wind's home.
It has no windows, and the door swings.
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree.
Co co rice Co co rico.
In a flash of lightning. Then a damp gust bringing rain.

و . هـ . أودن
شكراً أيها الضباب[1]

فى حديث إذاعى ألقاه و.هـ أودن W.H. Auden عام ١٩٦٠ تناول فيه شعر روبرت جرافز Robert Graves بمناسبة انتخاب هذا الأخير خلفاً له فى كرسى الشعر فى جامعة اكسفورد ، قال أودن .

إنى دائماً لا أتحمس حين يذيع صيت شاعر طال إعجابى به ، رغم أن ذلك قد يعنى ربحاً أكبر له . إذ للشهرة العريضة مخاطر – لا أقول بالنسبة للشاعر إذا كان فى خبرة جرافز وحنكته – ولكن بالنسبة للجمهور القارىء . فالشاعر فى هذه الحالة – سواء أراد أو لم يرد – سيصبح مسئولا عن تقليد شعرى . ورغم أن بعض التقاليد يفوق بعضها الآخر ، فكلها يغشاها عنصر الافتعال . بل أكثر من ذلك : إذ كلما كان الشاعر أكثر أصالة وقوة كان أكثر تهديداً لنمو الآخرين . فبدلا من أن يستوحوا منه المثل الذى يمكن إتباعه ليشقوا طريقهم هم ، فانهم يتخذونه نموذجاً يحتذى – دون تفحص – فى أسلوب الكتابة ، وفى الذوق الأدبى . أى كلما كان الشاعر قوياً استسلم الكتاب لتأثيره . فلابد لنا من أن نتخذ موقف الحذر من نظرياته الشعرية ، وأحكامه النقدية وخاصة السلبى منها . صحيح أنه ليس ثمة شاعر قدير قد أعجب بقصيدة رديئة ، بيد أن هناك من الشعراء الجيدين من رفض تبعاً لذوقه الخاص قصيدة كانت محل إعجاب الآخرين . أما عن الفرق بين القصيدة الجيدة والقصيدة الرديئة ، فكل ما يمكن أن يقال هو ما قاله روسينى عن المؤلفات الموسيقية : « كل أنواعها جيدة فيما عدا الممل منها » .

واختتم أودن حديثه بدعوة عامة إلى الكتاب ألا ينتهجوا انتهاجاً أعمى خطى اليوت ، أو جرافز أو خطاه هو شخصياً .

على أنه إذا كان من اليسير على الكتاب والشعراء من مختلف آفاق الأرض أن يمشوا فى ظل شاعر مثل اليوت ، فان اقتفاء أثر أودن سيكون أمراً بالغ

(١) آخر مجموعة شعرية صدرت للشاعر الانجليزى و . هـ أودن نشرتها دار فابر وفابر فى لندن عام ١٩٧٤ .

الصعوبة . فقد استهوى اليوت العديد من الكتاب من بنى جلدته . وممن غيرهم (سواء كان ذلك عن فهم منهم أو عن غير فهم) لأنه — على اختلاف مصادر فكره وتعدد أساليبه — قدم شعرا ذا نبض متسق وتجرى فيه دماء واحدة ، حتى ليكاد المرء يعتقد أن قصائده الأخيرة « الرباعيات » ما هى إلا استكمال أو استطراد لقصيدته المشهورة : « اليباب » رغم الفارق الزمنى الهائل بينهما . ولكن الأمر جد مختلف بالنسبة لأودن . ولذلك فانه لا بأس من أن يتفهمه الشعراء والكتاب دون خطر عليهم من أن يعوق نموهم أو استقلالهم الفكرى كما حذر فى حديثه عن جرافز . إذ أن أودن بطبيعة تكوينه الشخصى والفكرى يتميز بالديناميكية ووفرة الاهتمامات وتباينها ، مما يجعل من المستحيل معه أن يسيطر عليه تقليد متجانس معين . فهو كالفراشة تنتقل بين الزهرات المختلفة مرتشفة رحيقها حيث كانت . ولذا فان شعره لا يسوده لون واحد يمكن تمييزه . بل هو خليط يضم الجد والهزل ، الأسطورة والنكتة ، العلم والخرافة ، اللغة اليومية الدارجة والأسلوب الرفيع ، الديالوج والمقطوعة الموسيقية الغنائية ، أناقة الالفاظ المستمدة من أدب العصور الوسطى ، ورطانة القرن العشرين .

لم يكن أودن انجليزياً صرفاً حين ولد ، فهو ينتمى لأسرة من أصل أيسلندى ، يجرى فى عروقها دم جرمانى ، وقد ولد فى مدينة يورك ، ثم انتقل فى طفولته مع أبيه الذى كان يعمل طبيباً للمدينة برمنجهام . وقد ترعرع أودن فى هذه المنطقة الصناعية من انجلترا المسماة بالإقليم الأسود لما يغشاها من أدخنة المصانع الداكنة ، وحركة الآلات :

خطوط الترام ، وأكوام الخردة ، وأجزاء الآلات .
كانت هذه هى المناظر المألوفة لى .

وتعلم أودن فى مدرسة جريشام الثانوية . واتجه لدراسة العلوم التكنولوجية والبيولوجية غير أنه تحول فجأة إلى الأدب ، تحت تأثير شعر توماس هاردى . ثم استكمل دراسته فى جامعة اكسفورد فى أواخر العشرينات ، وهناك تعمق فى دراسة الأدب السكسونى ، وأدب العصر الوسيط . وفى أكسفورد عقد

للطالب أودن لواء الزعامة الأدبية بين أقرانه محرر مجلة الجامعة الشعرية . وكان واسطة العقد لمجموعة من الزملاء الذين نبهوا بعد ذلك فى الثلاثينات وهم ستيفن سيندر ، ولوى ماكينس . وسيسيل داى لويس . على أن هذه الصفوة الأدبية التى كتب لها أن تحمل اسم أودن (مجموعة أودن) فى كتب تاريخ الأدب فيما بعد . لم تكون تنظيما ، ولم تعقد اجتماعات دورية كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما التقوا فى أفكارهم ، ولم يصممهم اجتماع فعلى شامل إلا فى أواخر الأربعينات فى أحد المؤتمرات الثقافية فى البندقية .

وبدأ أودن حياة التنقل فور تخرجه فى الجامعة . إذ بدأ حياته العملية معلماً للغة الإنجليزية فى برلين ما قبل هتلر ، وفى عام ١٩٣٤ تزوج اريكامان ابنة الكاتب الألمانى العظيم توماس مان . وفى عام ١٩٣٦ قام برحلته الأولى إلى آيسلندا فى صحبة لوى ماكنيس . وهى الرحلة التى أثمرت كتابهما : « رسائل من آيسلندا » وشهد عام ١٩٣٧ اشتراك أودن كحامل محفة فى حرب أسبانيا الأهلية . وتبع ذلك سفره مع كريستوفر ايشروود إلى الصين عام ١٩٣٨ ، ثم زيارته فى العام التالى للولايات المتحدة حيث استقر بها قبيل الحرب . وقد حصل أودن على الجنسية الأمريكية عام ١٩٤٦ . ولكنه منذ ذلك التاريخ وحتى وقت قصير قبل وفاته اتخذ له سكناً صيفياً مستديماً فى فيينا عاصمة النمسا . وقبل موته بعام أو أكثر ترك أودن الولايات المتحدة التى كان يعمل بالتدريس فى جامعاتها ليعود نهائياً إلى بريطانيا حيث استقر فى مدينة أكسفورد زميلا فى كلية كريست تشرتش وهى كليته التى تخرج فيها . وقد توفى أودن فى التاسع والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٧٣ .

والكتاب الذى نعرض له الآن « شكراً أيها الضباب » الذى صدر عام ١٩٧٤ يضم مجموعة من القصائد كان أودن قد أعدها للنشر واختار لها هذا العنوان والإهداء . مضافاً إليه آخر ما قدمه أودن للمسرح « تسلية الحواس » التى كتبها بالاشتراك مع تشستر كالمان . أما عن القصائد القصار فهى تلك التى كان أودن قد كتبها بعد مغادرته نيويورك نهائياً فى ربيع عام ١٩٧٢ ليستقر فى انجلترا . وذلك فيما عدا اثنتين منهما تعودان

إلى عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ على التوالى ، وكانتا فى الأصل مقطوعتين غنائيتين ، الأولى منهما كتبت لكوميديا موسيقية بعنوان « دون كيشوت » الثانية لأوبرا « رجل لامانكا » . أما المسرحية القصيرة « تسلية الحواس » فقد كتبت فى سبتمبر سنة ١٩٧٣ قبيل وفاة أودن بتكليف من مجلس الفنون البريطانى . وقدمت لأول مرة فى قاعة الملكة اليزابث فى ٢ فبراير سنة ١٩٧٤ . والقصائد التى يضمها هذا المجلد على قصرها جديرة بالدراسة . فى حد ذاتها أولا ، ولدلالتها بالنسبة لتطور أودن الشعرى ثانياً . إذ يتضح من هذه القصائد أنه برغم عناية أودن بالتنقيح والمراجعة ، اللذين قد يصلا إلى درجة حذف قصائد بأكملها من مجلداته عند إعادة نشرها ، إلا أنه كان مع ذلك حريصاً على أن يوضح المؤثرات الأساسية المستمرة المكونة لقريحته الشعرية ، كما يتضح أيضاً من هذه القصائد أن تطوره فى مراحل نموه الفكرى لم يكن تحولا عضوياً وإنما جاء ذلك من تأثير ضرورات لازمة وبعد دراسة جاهدة . ونورد هنا ترجمة لقصيدة يرصد فيها أودن مجرى حياته فى الشعر :

عـــرفان

كنت أشعر فى حداثتى
أن القداسة من أمر اليباب والغاب
أما الناس فيشوبهم الدنس .
وعليه فحين بدأت كتابة الشعر
جلست بين يدى
هاردى ، وتوماس ، وفروست .
ولما وقعت فى الحب تغير موقفى ،
فقد استولى إنسان على الأقل على اهتمامى ،
استعنت فى ذلك بياتس . وكذا بجرافز .
ودون إنذار تهاوى
صرح الاقتصاد فجأة

فكان هناك ليعلمنى برخت
وأخيراً ، الأشياء المرعبة
التى أتاها هتلر وستالين
أجبرتنى على التفكير فى الله .
لما استيقنت أنهما أخطآ .
كيرجارد المنطلق ، وويليامز ، ولويس
وجهونى إلى العودة للإيمان .
والآن وقد تقدم بى السن ،
وأويت إلى وطنى ذى المناظر السمحة ،
تعاود الطبيعة استهوائى .
فمن المعلمون الذين أحتاج إليهم ؟
حسن ، هوراس أمهر الصناع
مشرئبا فى تيفولى
وجوته محب الأحجار
الذى خمن — ولم يكن له اثبات —
أن نيوتن قاد العالم إلى وجهة خاطئة .
كلكم محل تفكيرى فى حنو
إذ دونكم لم يكن لى
أن أخط أوهى أبياتى .

يؤرخ أودن فى هذه القصيدة لتجربته الفكرية والإنسانية فى الحياة ، فيقسمها إلى مراحل ست ، الأولى أغنت فيها الطبيعة عن الإنسان . وكان فى ذلك متأثراً بتوماس هاردى . وادوارد توماس . وروبرت فروست الأمريكى . والثانية هى مرحلة الاهتمام بالإنسان والحب . وكان رائداه فى ذلك الشاعر الايرلندى و . ب . ياتس (وقصة حبه لمود جون من أشهر قصصى الحب فى تاريخ الأدب) . وروبرت جرافز (وثلثا شعره عن المرأة) . وجاءت المرحلة الثالثة فى الثلاثينات وهى المرحلة التى مال فيها

أودن إلى اليسار تحت تأثير الانهيار الاقتصادى الذى عم أوربا فى هذه الحقبة وتأثر فى هذه المرحلة بالكاتب الألمانى برتولد برخت متخذاً أسلوب الملحمى الاستعراضى فى الكتابة للمسرح . ثم بدأ بعد ذلك تحول فى مرحلة رابعة نفر خلالها أودن من النازية الألمانية والستار الحديدى فى روسيا . وكان ذلك فى مطالع الحرب العالمية الثانية ، وقد بدأ هذا التحول واضحاً فى الاتجاه نحو الدين ورصد ذلك فى قصيدته المشهورة « أول سبتمبر سنة ١٩٣٩ » (انظر ترجمـــة كاملة لهذه القصيدة ولغيرها فى مقال « اتجاهات الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر فى صدر هذا الكتاب) ثم تأكد هذا الاتجاه الدينى مع الأربعينات ومع تعمق أودن فى قراءة أعلام المفكرين البروتستانت الدين أشار إليهم فى هذه القصائد : صورن كيركجارد التشيكى ، وتشارلز ويليامز ، ويندوهام لويس الانجليزيين . وقد سجل أودن موقفه من رفض الفلسفة المادية والنظرة التاريخية المؤسسة عليها فى فصل بعنوان « ما اعتقده » نشر عام ١٩٤٠ . وقد انتهى أودن فى مرحلته السادسة والأخيرة إلى موقف لم يكن مستمداً فقط من الخبرات والتجارب الشخصية الصرفة . وإنما كان حصيلة تأمل لموقف البشرية فى محنتها خلال الحرب العالمية الثانية ، وناتج تفكير موضوعى هو أشبه بتفكير الطبيب مجرداً نفسه لتشخيص موطن الألم . ونورد هنا نموذجين شعريين من قصائد أودن التى كتبت خلال تلك المرحلة أو فى ظلها ليتبين منهما أن ذات الشاعر وحياته الشخصية لم تعودا مركز الاهتمام ، وإنما تركتا مكانهما للتجربة الإنسانية العامة .

متحف الفنـــون الجميـــلة

حول الألم لم يخطىء قط
الفنانون العظام ، لكم فهموا
موقعه من الإنسان كيف يلم بالمرء
بينما هناك من يأكل ، أو يفتح النافذة ، أو يتمشى فى سأم ، . . .
كيف — بينما الكهول ينظرون الميلاد المعجز .

فى وقار وتلهف — أن هناك دائماً
صبية ، لا يرضون بذلك ، ينزلجون
فوق صفحة البركة عند حافة الغابة :
لم ينسوا قط أن أفظع الاستشهاد يجرى.
بشكل ما ، فى ركن ما ، فى بقعة مهملة
يمارس فيها الكلاب حياتهم الجروية ، ويحك فيها
الحصان عجزه فى إحدى الشجرات .
خذ مثلا رسم بروجل « إيكاروس » : كيف ينفض كل شىء
فى تراخ بعيداً عن المأساة : ربما سمع الحارس
طشيش المياه ، والصرخة الملتاعة ،
ومع هذا فهو لا يراه سقوطاً مربعاً ، الشمس سطعت
كما ينبغى لها على الأرجل البيضاء وهى تنغمس
فى المياه الخضراء ، والسفينة الفاخرة المرفهة ،
التى لابد أن رأت ما يثير العجب ، فتى يسقط من السماء ،
كان لها مرفأ تقصده ، فمضت تبحر فى هدوء .

درع أخيـــــل

فتشت عبر كتفه
عن الكروم وأشجار الزيتون
والمدائن الرخامية المستتبة
والسفائن فوق البحار اللجبة ،
بدلا من ذلك نقشت يداه
على المعدن اللامع
فضاء رهيبا مصطنعا
وسماء من صفيح
سهل دون معالم ، أجرد داكن
غير معشوشب ، ولا دليل على حياة قريبة

ليس به من ثمر ، ولا من مستقر
ومع ذلك تجمعت وقوفا على صفحته الجرداء
جموع غير مستبينة
مليون عين ، مليون حذاء مصطف ،
خلت من التعبير ، فى انتظار اشارة .
من الهواء خرج صوت بلا وجه
ليثبت بالاحصاءات قضية ما كانت عادلة .
فى نبرات جافة مسطحة كالمكان ،
لم يصفق لأحد ، ولم يناقش شيء .
ومشوا صفا بعد فى سحاب الغبار
مشوا بعيدا ينوءون بمذهب
منطقه ، فى ظروف أخرى ، يبعث فيهم الحزن !
فتشت عبر كتفه
عن شعائر التدين
الكباش البيضاء مزدانة بالزهور
القرابين والأضحيات ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
حيث وجب أن يكون المذبح
رأت — على ضوء شرارات كوره
منظرا جد مختلف :
سلكا شائكا يحوط موقعا عشوائيا .
حيث جلس موظفون فى سام (أحدهم أطلق نكتة)
والخفر سال عرقهم لأن اليوم كان حارا :
جمهرة من عامة الناس المهذبين
نتفرج من الخارج ، لم يتحركوا أو يتحدثوا
عند اقتياد ثلاثة اشخاص شاحبين ، وربطهم

إلى ثلاثة أعمدة غرست فى الأرض
هيلمان هذا العالم وعظمته .
كل ماله وزن . واحتفظ بقيمته ،
أصبح فى يد الآخرين . كانوا صغارا
ولا يأملون فى النجدة ، ولم تجئهم النجدة :
ما شاءته إرادة الأعداء تم عارهم
أقصى ما يدعو به الاسافل ، لقد فقدوا كبرياءهم
وماتوا كرجال قبل أن تموت أبدانهم .
فتشت عبر كتفه
عن رياضيين فى مبارياتهم ،
فتيان وفتيات يتراقصون
يحركون أطرافهم اللدنة
فى خفة وسرعة على نغم الموسيقى ،
ولكن هناك على المعدن اللامع
لم تنقش يداه حلقة للرقص
بل حقلا غطاه الحشيش الكث .
فتى مشاغبا ، وحيدا ضائعا
متلكئا فى هذا الفضاء ، وطائرا
فر إلى مكان آمن من جحره المصوب :
أن تغتصب الفتيان ، وأن يطعن صبيان
ثالثا . كانت هذه بالنسبة له حقائق لا تناقش ،
وهو الذى لم يسمع بعالم يوفى فيه بالوعود ،
أو يبكى فيه انسان لشقاء انسان .
مفيتوس صانع الدروع
ذو الشفائف الرقيقة ، ظل بعيدا
وثاتيس ذات الصدر اللامع

بكت فى يأس لما صنعه الاله
أرضاء لابنها القوى
ذى القلب الحديدى ، قاتل الرجال

بعد طوال تجوال عاد أودن فى عام ١٩٧٢ إلى موطنه فى انجلترا بضبابها وثليجها وقتامها ، ولكنها كانت بالنسبة إليه عودة إلى الأرض الأم التى تسكن فيها نفسه مهما كابد فيها من مشقة . ومن هنا كانت هذه القصيدة التى أعارت عنوانها لهذا المجلد الأخير من شعره الذى نقدم إليه :

شكراً أيهـا الضباب

بعد طول ألفة لمناخ نيويورك
ذلك المشبع بالدخان
نسيتك أنت يا أخاه النقى
تماما ، وما يصحبك فى الشتاء البريطانى
الآن استعيد معرفتى بوطنى .
أنت يا عدو السرعة اللدود
القيت الروع فى السائقين والطائرات
بالطبع سيلعنك الطياورون
ولكن ما أسعدنى بك
عندما تزور ويلتشاير
وريفها الساحر
لأسبوع كامل فى الكريسماس
حيث لا يستحث الخطى انسان
حيث قد تقلص كونى
إلى دار ريفية عتيقة
وأربعة أنفس تربطهم صداقة
جيمى ، وتانيا . وسونيا ، وأنا .

وبالخارج صمت لا شكل له
حتى الطيور التى نشطت
دماؤها فاقامت هنا

على مدار العام كالشحرور والهزار
تمتنع عن زقزقتها المرحة
عندما تتزلف إليها .
فلاتند عن الديك صيحة

ورءوس الأشجار — لا تكاد ترى —
ولا حفيف لها ، ولكنها استقرت
هناك ، تكثف رطوبتك
فى كفاءة إلى قطرات محددة .
وداخل البيوت مساحات معينة

مريحة مناسبة للذكريات والقراءة ،
للكلمات المتقاطعة ، للأقارب ، وللمرح :
نطعم عشاء لذيذا مقرونا بالخمر
ونتحلق فى بهجة
لا يحس أى منا طرف أنفه ،
ولكنه حفى بالآخرين ،

يجتنى كل ما فى وسعه ،
إذ سرعان ما سنعاود الدخول —
حين تنتهى أيام الصفا —
إلى عالم العمل والمال
والاحتفاظ بضبط السلوك

لن تفلح أى شمس صيفية
فى قشع الكآبة الشاملة

التى تشيعها الصحافة اليومية
ناشرة فى نثر ركيك
حقائق القذر والعنف
التى سكتتنا عن منعها :
أن أرضنا بقعة مؤسفة ،
ولكن — لهذه الهنيهة الفريدة
المليئة بالراحة والهناء
شكرا لك ، شكرا لك ، شكرا لك ، أيها الضباب .

أنشودة الماجور إيثرلى

للشاعر الإنجليزى المعاصر

جون واين

كتاب « التخطيط للموت .. القنابل الذرية وما بعدها » لمؤلفه فرنار جابجون ، يصف حال الماجور كلود ر . ايثرلى ، وهو الطيار الذى ألقى القنبلة الذرية الثانية على مدينة نجازاكى اليابانية ، وكيف كانت تعتريه الكوابيس ليلا . وذكرت زوجه أنه كثيرا ما كان يقفز فى منتصف الليل ويصيح فى فى صوت وحشى « أطلقها ، أطلقها » .. ويقول جابجون أن الماجور ايثرلى بدأ يعانى نوبات الجنون . وشخص الأطباء مرضه بأنه انهيار عصبى شديد ، فأحيل إلى المعاش ومنح ٢٣٧ دولارا شهريا ولكنه اعتبر هذا المبلغ ثمنا للقتل ، مكافأة على الدمار الذى لحق بالمدينتين اليابانيتين . ولم يمد يده إلى هذه النقود ، ولكنه بدأ يحترف السرقة ، وحكم عليه بالسجن .

صحيفة الأوبزرفر أغسطس ١٩٥٨

يلعب جون واين John Wain الآن دورا قياديا على مسرح الأدب الانجليزى ، وقد بدأ هذا التأثير منذ أوائل الخمسينات ، وتوج بانتخاب واين منذ سنوات أستاذا لكرسى الشعر فى جامعة أكسفورد . وقد كان فوز واين بهذا الكرسى على منافسة الخطير ستيفن سبندر ايذانا ببدء حقبة جديدة فى مسار الأدب والنقد فى انجلترا بعد الحرب . ومغزى هذا الفوز أن عامة المفكرين والأدباء الانجليز لا يقفون إلى جانب المبادىء اليسارية التى يدين بها سبندر ، ولا يميلون إلى شعر « البروباجندا » الذى اشتهر به .

وجون واين صاحب مدرسة أصيلة فى الفكر الأدبى ، وهى مدرسة تدعو بشكل عام إلى الالتزام بأصول الفن واتقان الصنعة ، والبعد به عن المتاهات الرومانسية الفضفاضة التى كادت تسيطر على الشعر الانجليزى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . وجون واين معروف أيضا ككاتب قصة مجدد له شأنه ، وقد اقترن اسمه باسم كنجزلى أميس ، وجون براين وغيرهما

ممن ظهرت اسماؤهم فى الخمسينات ووصفت حركتهم بحركة « الغاضبين » . والواقع أن كلمة « الغضب » لا تنطبق تماما على موقف واين . إذ أنه نادى بالعودة إلى الالتزام ، وبتنقية اللغة الأدبية من الكليشيهات وضرورة تسمية الأشياء بأسمائها . وهو لا يؤمن بالخيال الجامح أو الشعور الجانح ، وإنما يرى أن مهمة الشاعر هى الاستيعاب الذكى لما يجرى فى العالم من أحداث ، والتعبير عن ذلك فى نسق منتظم معقول . وقد يطعم شعره ببعض صفات النثر الجيد ، إذ لا مانع لديه من الافادة من الخبرات الأدبية المختلفة كيفما كان شكلها . ولهذا فقد اتسع المجال فى شعره للجدل والمنطق ، والاشارات والاقتباسات العلمية ، والفكر السياسى والفلسفى .

وقد ولد جون واين عام ١٩٢٥ فى المنطقة الصناعية بشمال انجلترا وتلقى تعليمه بجامعة أكسفورد . ثم اشتغل محاضرا فى الأدب الانجليزى بجامعة ريدنج بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٥ ثم استقال ليشتغل بالكتابة الحرة . وقد ظهر نبوغه منذ أوائل الخمسينات كناقد وككاتب قصة ، وبدأ أيضا منذ ذلك الوقت فى نشر مجموعاته الشعرية ، وإن كان مقلا .

وقد التقيت بجون واين عدة مرات صيف عام ١٩٧٢ فى مدينة أكسفورد حيث يقيم . واشتركت معه فى اعداد ترجمة انجليزية لمجموعة من الشعر العربى المعاصر لم تجد طريقها إلى النشر بعد .

وقصيدة « أنشودة الماجور ايثرلى » التى اقتطفنا جزءا منها هنا من أشهر قصائد واين وأهمها ، وتتضح فيها معظم خصائص شعره . فهى فى الانجليزية مكونة من أربعة أقسام ، ويلتزم الشاعر خلال القصيدة بنسق مطرد من القافية والوزن . وتتناول القصيدة مأساة الطيار الأمريكى ايثرلى الذى عهد بالقاء القنبلة الذرية على مدينة نجازاكى فأطاحت بالملايين عن البشر . وكما جاء فى التعليق الصحفى فى مقدمة القصيدة ، عانى هذا الطيار من نوبات الجنون بعد ذلك ، ورفض المعاش الذى قرر له ، ولكنه لجأ إلى السرقة التى حوكم من أجلها وسجن .

ولم يشأ واين أن يجعل من هذا الطيار أسطورة ، بأن يرى فيه مشجبا تعلق عليه البشرية خطاياها إذ أن هذا هو دأب الرومانسين الذين يغشون حقائق الأشياء بغشاء سرمدى فهو يدعونا إلى أن نرى صيحات الطيار الحبيس مجرد تعبير عن ألمه بما ارتكبت يداه من سرقة ، فهو مسئول عن هذا الاثم ، لأنه فعله بارادته وعليه جزاؤه . أما مذبحة نجازاكي بالقنبلة الذرية ، فهي ليست مسئوليته الفردية وإنما هي مسئولية البشرية جميعا ، وهو ما عبر عنه واين فى نهاية القصيدة بأن رسالة الطيار قد وصلتنا .

(١)

خبر طيب . رغم ما حدث يبدو أنه كان يحبهم .

أوامره كانت أن يسوى عظامهم رمادا ..

فحمل القنبلة ثم اسقطها

ثم كانت أوامره أن يتلقى الثمن !

معاش بطل . ولكن لم يصبب منه شيئا .

ولا جدوى من سؤاله عن السبب .

ليس إلا لو أنه مس النقود لقضى

إذ كان يحارب معركته ، وليس معركة أمته .

كانت أوامره أنه ليس ببشر .

آلة ، أحكم صوغها ، لا شية فيها

كل المخاوف والمشاعر طويت كالمروحة

ولا يفوق فى الارادة الطائرة التى يقودها .

واليوم قاتل ليسترد بشريته ،

حلق منحدرا من مغرب ألمه

ليمحو ظلام ذلك الهجوم الأخير

حارب من أجل الحب ، ليجعل منه حقيقة .

(٢)

تصور طائر البحر
أثقل جناحاه بالزيت ، تتناقله الأمواج
بلا اتجاه فى عاصف ملبد ، بلا عون
ترفعه كل موجة للحظة
يرنو فيها إلى الأفق البهيم ، بلا عون ،
بلا عون ، والعواصف قادمة ، وجناحاه بلا حياة
طبيعته الطائرة بلا حياة .
تصور هذا الشريد
ربما يحبه الخالق ، ولكنه منبوذ
تسخر منه زعانف الأسماك اللامعة السابحة تحته
تقفز وتنثنى وتغوص منطلقة فى البحر الواسع
كما كان الطائر منطلقا فى السماء الواسعة .
أصبح الآن عاجزا ، جائعا ، سجين السطح
بلا قدرة على الغوص أو الارتفاع .
ذاك هو رمزك .
أنه رمز الماجور ايثرلى

JOHN WAIN

A SONG ABOUT MAJOR EATHERLY

Good news. It seems he loved them after all.
His orders were to try their bones to ash.
He carried up the bomb and let it fall.
And then his orders were to take the cash,
A hero's pension. But he let it lie.
It was in vain to ask him for the eause.
Simply that if he touched it he would die.
He fought his own, and not his country's wars.
His orders told him he was not a man :
An instrument, fine-tempered. clear of stain,
All fears and passions closed up like a fan :
No more volitoin than his aeroplane.
But now he fought to win his manhood back.
Steep from the sunset of his pain he flew.
Against the darkness in that last attack.
It was for love he fought, to make that true.
Suppose a sea-bird,
Its wings stuck down with oil, riding the waves
In no direction, under the storm-clouds., helpless,
Lifted for an instant by each moving billow
To scan the meaningless horizon, helpless,
Helpless, and the storms coming, and its wings dead,
Its bird-nature dead !
Imagine this castaway,
Loved, perhaps by the Creator, and yet abandoned,
Mocked by the flashing scales of the fishr beneath it,
Who leap, Twist, dive, as free as the wide sea as
Formerly the bird at the wide sky,
Now helpless,starving, a prisoner of the surfa ce,
Unable to dive or rise : this is your emblem.
It is the emblem of Major Eatherly.

بروميثيوس مصفدا

للشاعر الأمريكي المعاصر

روبرت لاويل

مسرحية « بروميثيوس مصفدا » للشاعر الأمريكي المعاصر روبرت لاويل مقتبسة من المسرحية الأغريقية التي تحمل نفس العنوان لرائد التراجيديا الأول اسكليوس .

توفى ذلك الشاعر الأمريكي العظيم عام ١٩٧٧ عن واحد وستين عاما . وقد كان من القلائل الذين لم يكن الشعر بالنسبة اليهم مجرد هواية ، بل كان أسلوبا شاملا للحياة .

ولد روبرت لاويل عام ١٩١٧ فى مدينة بوسطن لعائلة عريقة هاجرت من انجلترا إلى امريكا فى أوائل القرن السابع عشر ، ومن أسلافه من ذاع صيته فى عالم المال والسياسة والصناعة والعلوم والأدب . قد درس لاويل فى جامعتى هارفارد وكنيون حيث تخرج فى عام ١٩٤٠ . وفى نفس العـام اعتنق الكاثوليكية ، وتزوج . وفى عام ١٩٤٣ رفض الالتحاق بالخدمة العسكرية والاشتراك فى الحرب العالمية الثانية فأودع السجن .

وقد نشر أول دواوينه الشعرية عام ١٩٤٤ ، وبدأ صيته في الذيوع بعد الحرب ، ولا سيا بعد نشر ديوانه المسمى « دراسات فى الحياة » عام ١٩٥٩ ، ومنذ ذلك التاريخ تتابعت دواوينه . . وفى تلك الأثناء كان يعمل بتدريس مادة الإنشاء الأدبى فى عدد من الجامعات الأمريكية ثم الإنجليزية ، وكان آخر منصب شغله قبيل وفاته هو التدريس فى جامعة هاوفارد .

وقد عاش لاويل حياة مليئة بالصراع النفسى ، مما كان له أكبر الأثر على شعره ، إذ جاء هذا الشعر فى مجمله نوعا من الاعترافات . وأصبح لاويل من نتيجة هذا رائداً لمدرسة شعرية فى الولايات المتحدة اصطلح على تسمية أفرادها بشعراء الاعتراف وعلى رأس هؤلاء سيلفيا بلات وآن سكستون وغيرهما . ومع هذا فقد كان للاويل نشاط شعرى من نوع آخر تقفى فيه أثر الشاعر الأمريكى العظيم عزرا باوند وهو نشاط يخرج من مجال

« الاعتراف » المباشر ، ولكنه يرتبط ارتباطاً عضوياً بتجربة الشاعر . وهو ما سماه لاويل « بالمحاكاة » فقد دأب على تناول أعمال فحول الشعراء القدامى ليعيد صياغتها فى لغة جديدة يجعلها تتفق مع مشارب العصر . ولم يقتصر هذا على قصار القصائد . بل تناول مسرحية « فيدرا » لراسين ، وبعض أعمال هوثورن ، وملفيل .

وفى تعليل مثل هذا التناول الحديث للعمل الفنى القديم يقول لاويل فى مقدمة « بروميثيوس ، مصفدا » التى اقتطفنا منها هذا الجزء المترجم « لقد أبقيت على البناء ، أما بترجمة فضفاضة ، أو بارتجال جديد لكل مقال ونصف أسطورى ليس موجودا فى الأصل ، ومع هذا فلم استحدث شيئاً ، فليس ثمة دبابات أو ولاعات سجائر ؛ وليس هناك تقليد ساخر لأحد الساسة المعاصرين ، ولكنى أعتقد أن أشجانى واهتماماتى وكذلك أشجان واهتمامات العصر قد نفذت إلى هذا العمل . . وكان استخدام النثر بدلا من الشعر من شأنه أن يحررنى من الرصانة الشعرية ، وييسر لى أن أضمن العمل أى فكرة مناسبة خطرت لى . وكان هدفى هو نوع من التزاوج بين المسرحية القديمة والمسرحية المستجدة » .

وبروميثيوس فى الأسطورة الإغريقية هو أحد أنصاف الآلهة « التياتين » ومعنى اسمه « فكر المستقبل » وفى المعركة الأسطورية بين التياتين تحت إمرة ساترن ؛ والأوليمبيين تحت امرة ابنه زيوس نصر بروميثيوس زيوس على أبيه ساترن ، وبذلك دانت الآلهة كلها لزيوس الذى بدأ عهدا جديداً من الحكم .

وتقول الأسطورة أن بروميثيوس سرق قبسا من النار الألهية المتقدة فوق قمة جبال الأولب وأهداها للانسان . وترتب على ذلك أن توقد عقل الإنسان بالذكاء ، مما أغضب كبير الآلهة زيوس . . كان جزاء بروميثيوس الصلب على صخرة القوقاز ، وأن يأكل العقاب كبده خلال النهار لينبت مرة أخرى فى الليل ، وهكذا دواليك إلى مالا نهاية .

وقد تناول ايسكيلوس هذه الأسطورة فى ثلاثية لم يبق إلا أول جزء منها . وهو الجـــزء الذى يتعلق بشد وثاق بزومثيوس وحواره مع أيو الفتاة التى أحبها زيوس ، وغارت منها هيرا زوجه فحولتها إلى بقرة تجوب الآفاق تلدغها ذبابة الماشية . وتنـــاول ايسكيلوس للمأساة يبرز العقيدة اليونانية القديمة : إن كل عصيان لأمر الآله موجب للسقوط ، وأن الطاعة واجبة لكبير الآلهة . ومن ثم فان الجزءين المندثرين من الثلاثية يتناولان عودة بروميثيوس إلى الإنصياع لزيوس وافشاءه السر الذى به يستديم العرش لكبير الآلهة .

وقد جاء الشاعر الإنجليزى شللى فى أعقاب الثورة الفرنسية ، فكتب « بروميثيوس — محررا » ، وفيها يناقض ايسكيلوس ، ويعاود صياغة الأسطورة بما يؤدى إلى أن تحرير بروميثيوس جاء نتيجة طبيعية محتمة لضرورة انتصار الخير الذى يمثله بروميثيوس منقذ البشرية على الشر الذى يمثله زيوس رأس الطغيان . لقد عالج شللى الأسطورة من وجهة نظر ميتافيزيقية ، واعتبرها معبرة عن الصراع بين مبدأ الخير ومبدأ الشر ، ولقد كانت فلسفة شللى مبنية على التفاؤل ، أما لاويل فقد كان متأثراً فى معالجته للأسطورة بالمناخ السياسى الذى حرك الأحداث فى القرن العشرين ، ولذلك فالصراع فى مسرحية لاويل صراع سياسى فى أساسه ، وهو يضع على لسان بروميثيوس نفسه من الكلمات ما يشير إلى تفهم الواقع السياسى الذى يحرك الأحداث .

ويرى لاويل فى الأسطورة نمطاً تكرر فى أعقاب حركات التحرر الكبرى منذ عصر النهضة ، فهى قصة الصراع بين روبسبير ودانتون ، والصراع بين لينين وستالين من جهة وبين تروتسكى من جهة أخرى . ولعل مسرح الأحداث السياسية فى الغرب المعاصر تتيح الكثير من الأمثلة لهذا الصراع .

بروميثيوس : لقد سحقني زيوس ، حتى يكون هو كل شيء . فذلك هو ديدن الطغاة وآفتهم فهم أشد حساسية منا . فاذا زل صديق عدوه خائنا . ولكن هل زيوس طاغية حقاً ؟ لست واثقاً من ذلك . لقد نفذ إلى عمق الأشياء بادىء ذى بدء وأعطى كل أله مكانه ووظيفته ، بحيث لا تتداخل المسئوليات . لقد كان ، وما زال ، فى رأيى ألهاً خليقاً بحكم الآلهة ولم يكن يضجره إلا الإنسان . رمى زيوس الإنسان بنظرة اشمئزاز ثم قال : « لم أتكبد الإنسان : إنه لا يلوى على شيء سوى القذى ، والدماء والجنس ؟ لا يتغير ، ولا يتقدم . لم لا أمحوه محوا ؟ » ولما سمعت قول زيوس هذا حدثت نفسى : « ما أشقاك أيها الإنسان ، أن كبير الآلهة يمقتك ، ولن يمدك بالعون اله . ربما لو تملكت النار لأعنت نفسك . » ومن ثم أعطى الإنسان النار ولكن زيوس الجبار لم يمح وجوده ، بل تركه ليعيش تعيساً ، ويموت ، رغم كونه نداً للآلهة فى الفكر . أما أنا . . أنا تلقيت الجـــزاء . هيىء لى أن بوسعى تحريك العالم . والآن بينما يتحرك العالم ، أقف أنا هنا عائقاً آخر ، نقطة سوداء أخرى فى ناموس زيوس الصارم المحكم .

PROMETHEUS

Zeus had to make nothing of me, so that he himself could be everything. That's the law and disease of tyrants - they are more sensitive than we are .. If a friend makes a slip, they see a traitor. But is Zeus a tyrant ? I'm not sure. He cut through things at first. Each god was given his place and function ; no more overlapping offices. He was, and still is, I think, a good enough god for the gods. Man was what troubled him. Zeus looked at man with disgust, and said, «Why do I put up with man ? He cares for nothing except dirt, blood, and sex ? He is always the same. He gets nowhere. Why don't I wipe him out ? «When I heard Zeus, I said to myself, «Poor man, the king of the gods hates you. None of the gods will help you. Perhaps, if you have fire, you can help yourself.» So, man has fire ! And Zeus, the inscrutable, has not wiped him out, but has consented to let him live, miserable dying, though equal to the gods in thought. I have been punished. I thought I could move the world. Now the world moves, I stand here, another obstruction, another dark spot in the merciless perfection of Zeus.

توأم الروح الصغيرة

الحب والجمال

عند الشاعر الإنجليزى شللى

فى ديسمبر من عام ١٨٢٠ كانت مدينة بيزا الإيطالية تعج بعدد من أصحاب المواهب الرفيعة من الإنجليز، وكان نجمى تلك الرفقة المتألقة الشاعران العظيمان لورد بايرون، وبرسى شللى، يلتف حولهما بعض الحواريين من الإنجليز والإيطاليين على السواء.

وذات يوم دعى شللى لزيارة دير سانت أنا بتلك المدينة حيث التقى هناك بفتاة ذات تسعة عشر ربيعاً هى الكونتسينا تيريزا أميليا فيفيانى. وكان أبواها — على عادة الإيطاليين الكاثوليك فى ذلك الوقت — قد احتجزاها فى هذا الدير ريثما تدبر لها زيجة مربحة. وكانت الفتاة ذات جمال كلاسيكى أخاذ. هكذا وصفها توماس ملوين الذى زامل شللى فى تلك الزيارة: «عقصت شعرها الفاحم السواد إلى أعلى كأنها ربة الشعر اليونانية، فأسفرت عن جبهة مرمرية عريضة، وملامح متسقة يستقيم فيها الأنف مع الجبهة، وكانت لها عيون ناعسة يتغير لونها بين الأدكن والشفاف مع تغير أحاسيسها وأحوالها، أما خدها فكان خافت اللون من طول العزلة. وكانت الفتاة على جانب من الشاعرية كما يبدو من خطاباتها القليلة المتبقية.

مثل هذا الجمال فى هذه الظروف — فتاة فى ريعان الشباب حبيسة الدير — كان من شأنه أن يؤجج خيال شاعر ذى طبيعة مرهفة ثائرة مثل برسى شللى. وكان أن تردد عليها المرة تلو المرة، وكتب فى خطاباته إلى مراسليه بين حين وآخر يسجل مشاعره نحوها:

«إنى أرى اميلى أحياناً، وسواء كان وجودها مصدر لذه أو ألم لى، فأنا سيء المصير فى الحالين».

«ليس ثم ما يبرر تخوفك من ذلك المزيج الذى تسمينه الحب. إن إدراكى لمواهب أميليا يتزايد يوما بعد يوم، وطبيعتها راقية وإن كانت لا تسمو عن

الواقع ، ومع هذا فانى أراها رقيقة وصادقة . وكم يندر اتفاق كل ذلك فى شخص واحد » .

لقد أصبحت أميليا بالنسبة لشللى تجسيداً لأنماط مثالية صاغها خياله عبر الماضى — أصبحت باختصار بجماليون أخرى ، ولكنها لم تكن قطعة فنية من الحجر ، بل خلقاً فنياً من الدم واللحم تجرى فى عروقه الحياة .

ظل شللى يعيش هذه التجربة العميقة من ديسمبر ١٨٢٠ حتى ابريل ١٨٢١ وبلغت التجربة قمة تأثيرها فولدت فى خياله قصيدته المعروفة « توأم الروح الصغيرة » ، ثم بعد ذلك تكشفت الأمور وخمدت الجذوة فاذا بشللى يرسل بالقصيدة إلى ناشره قائلا أنه ينبغى ألا تسند هذه القصيدة إليه ، « بل إنها — على نحو ما نتاج جزء من تكوينى سبق أن مات » ، ونجده يسند القصيدة فى تقديمه لها إلى شخص « مات فى فلورنس ، بينما كان يعد العدة للسفر إلى إحدى الجزر الموحشة » . ونجده يكتب إلى أصدقائه عن أميليا فيفانى وقصيدته فيها قائلا :

« قصيدة » توأم الروح الصغيرة ، لا أستطيع الالتفات إليها . فالفتاة التى كتبت لها كانت سحابة بدلا من أن تكون إلهة . وأن أكسيون المسكين ليقشعر من المخلوق الذى احتضنه . وإن كنت تتوق لمعرفة ماذا كنت وما سأكون فستذكر لك القصيدة شيئاً من هذا . فهى تاريخ مثالى لحياتى ومشاعرى . وإنى لاظن أن المرء يقع دائماً فى حب شىء ما . ولكن الخطأ — وهو أمر لا يمكن لانسى من لحم ودم أن يتجنبه — يكمن فى أن تبتغى فى صورة زائلة شبها لما قد يكون سرمديا .

فى ظاهر الأمر كانت هذه تجربة حب بين رجل وامرأة ، بل أن مارى شللى — زوجة الشاعر نفسها — عافت هذه القصيدة حتى أنها لم تضمنها فى مجموعة أعماله الشعرية حين نشرتها بعد وفاته ، وكانت تصف موقف شللى من أميليا فيفيانى بأنه « أفلاطونياته الإيطالية » . ولكن الأمر على حقيقته لم يكن كذلك . إذ أن الفتاة فى حد ذاتها وبشخصها لم تكن إلا الوسيلة التى

بعثت فى مخيلة الشاعر كوامن الفكر السامى ، وفجرت فى روحه ينابيع الحب القدسى ، فهو لا يتغنى فى القصيدة بفتنة جسدية ، أو بشعور جارف نحو الفتاة ككائن أرضى بل إنه يرى فيها إنعكاساً مصغراً للجمال الأسمى .

ملاك السماء ! يا أرق من أن تكونى إنسية
تستترين تحت شكلك الوضاء كامرأة
كل ما فاق الطاقة فيك
من الضياء والحب والخلود
أيتها البراءة الخلوة من اللعنة الأبدية
أيتها النورانية الشفيفة لعالم بلا مصباح .
أنت القمر وراء الغيوم ! الكيان الحى
فى زمرة الموتى ! أنت النجم فوق العاصفة
أنت العجب ! أنت الجمال ! أنت الروع !
أنت النسق لفن الطبيعة ! أنت المرآة
التى فيها — كما فى وهج الشمس —
تسطع الأشكال التى ترنين إليها
آه ! أن الكلمات القاتمة التى تطمسك الآن .
لتضوى كالبرق فى لمعان غير مألوف

فالفتاة هنا رمز أو تجسيد لرؤيا أجتلاها الشاعر من المثل الأعلى فى سابق الزمن ثم ترسبت فى خياله .

« لم يخطر لى أن أرى قبل الممات وحى الشباب فى هذا التمام . »

ويمضى الشاعر خلال القصيدة يعرض مسراه فى الحياة بحثاً عن ذلك المثل الأعلى مستضيئاً بما قر فى نفسه من وحى . وهو يمر بالخبرة تلو الأخرى ، ولا يلبث كل مرة أن يكتشف خطأ مسعاه ، حتى جاءت هذه الفتاة لتأخذ بيده — وهو الغريب فى طريق الحياة الشاق — إلى مستقر السلام . وهو فى لقياه هذه الفتـــاة إنما التقى بتجسيد حى للمثل الأعلى الذى استبطنه قديماً :

إن ائتلاق
حضورها الألهى يترقرق من خلال
أطرافها — كما يضوى القمر
تحت غمامة الندى ، مجسداً فى سماء
يونيو الساكنة
بين النجوم المجنحة بالأضواء
جميلا ساطعاً لا يخمد

* * *

إن روعة وجودها ، التى تفيض عنها
تضفى على الهواء الراكد الفارغ البارد
ظلا دفينا من مزيج لا يحل
صنعه الحب من الضياء والحركة
انتشار مكثف ، وحدانية هادئة لا نهائية المكان
حدودها المنسابة تمتزج فى انسيابها
تلتمع حول خدودها وأطراف بنانها
بالدم الرقراق المرتعش
تنداح بلا نهاية
حتى تختفى وتتلاشى فى ذلك الجمال
الذى ينفذ وينشب فى العالم ويملؤه .
يكاد لا يرى من فرط فتنته .

* * *

انظر حيث تقف : قامة فانية اكتست
بالحب والحياة والضياء والسمو
والحركة التى قد تتغير ولكن لا تموت :
صورة لأزلية ساطعة !
ظلا لحلم ذهبى ، حرما

يترك السماء الثالثة بلا قياد
انعكاسا لطيفا لقمر الحب الخالد
الذى يبعث الحركة فى أمواج الحياة الآسنة !
رمزاً للربيع والشباب والصباح
رؤيا لابريل مجسدا . ينذر
بالبسمات والدموع . الشتاء العجوز
ليتجه إلى مقبرته الصيفية .

لاشك أن القارىء لهذه الأبيات سيتبين أن شللى لم يكتب هذه القصيدة لمجرد الغزل ، أو من وحى الفتنة الجسدية ، بل إنها لا تحمل حتى معنى الحب العذرى . فهو هنا أقرب إلى التصوف . وهو فى هذا يمشى فى خطى الشاعر الإيطالى القديم دانتى اليجيرى . وقد ردد شللى فى عدد من كتاباته أنه تأثر بكتاب الشاعر دانتى المسمى « الحيـــاة الجديدة » الذى يضم مقطوعات شعرية تغنى فيها بحبه بياتريس . وقصة حب دانتى لهذه الفتاة جديرة بالإشارة إليها هنا . فقد عرف دانتى الفتاة ، وهو صبى فى التاسعة ، وكانت هى فى الثامنة من عمرها . والتقى بها بضع مرات فى السنوات التسع التالية ولكن لم يبادلها الحديث إلا وهو فى الثامنة عشرة .

كانت تمر فى الطريق مع امرأتين أخريين يكبرانها ، وكانت تتشح بالبياض وألقت اليه بالتحية . وكان هذا إيذاناً ببدء اهتمامه بها ، والحب الذى سجله فى كافة أعماله الشعرية « الحياة الجديدة » و « الوليمة » و « الكوميديا الإلهية » .

ويقول دانتى فى « الوليمة » أن السماء الثالثة — وهى السماء التى ذكرها شللى فى قصيدته — هى موئل ملائكة العقل أى الشعراء والمفكرين ، ويبين دانتى أن هؤلاء الملائكة هم فى الواقع ما سماه أفلاطون بالمثل العليا . لقد كانت الفتـــاة بياتريس بالنسبة لدانتى وحبه لها هما مفتاح البحث عن الحكمة . وكذلك كانت أميلى بالنسبة للشاعر شللى .

يقول دانتى فى « الوليمـــة » :

« لو استرجعنا ما سبقت الإشارة إليه ، من أن الفلسفة هى الممارسة المحببة للحكمة ، وهو أمر من الصفات الأساسية لله ، حيث تتحقق لديه بأكبر قدر ، ولا توجد فى غيره إلا على سبيل الفيض منه .

وهو فى هذه الإشارة الأخيرة يكنى ببياتريس التى يتخيلها وقد صعدت إلى السموات . وكما تأثر شللى بالشاعر الإيطالى دانتى . فانه أيضاً تأثر بمفهوم الحب عند أفلاطون كما عبر عنه فى « المائدة » . يقول شللى فى قصيدته « توأم الروح الصغيرة » .

الحب الحقيقى يختلف فى هذا عن الذهب والجماد
إذا قسمته فانه لا ينقص
الحب كالفهم يشتد نصاعة
إذا تفرق فى العديد من الحقائق ، أنه مثل ضيائك
أيها الخيال ! عبر الأرض والسماء
ومن أعماق التصور الإنسانى
كأنمـــا تمر خلال آلاف المناشير والمرايا
وتملأ العالم بالأشعة الوضاءة
وتمحق النكر ، تلك الدودة ، بأسهم كالشهب
من ضيائك المشعة . ما أضيق
القلب الذى يحب ؟ والعقل الذى يتأمل
والحياة التى تحتمل ، والروح التى تخلق
موضوعا واحدا ، وشكلا واحدا ، وتبنى به
صرحا لخلودها .

وقد ظن البعض أن هذه دعوة من شللى إلى تعدد الزوجات ، ورماه آخرون بالانحلال الخلقى . ولكن شللى كان يبنى هنا على أساس من فكر أفلاطون ، وهو حب المثل الأعلى منعكسا فى صوره المتعددة فى عالم الحياة اليومية ..وإليك ما يقوله هذا الفيلسوف عن الحب فى « المائدة » :

إن من يبغى الحب على وجهه الصحيح ، عليه منذ الشباب المبكر أن يخبر الأشياء الجميلة . وليبدأ بشكل واحد ليكون محلا لحبه ، ليتولد من تلك العلاقة سمو فكرى . ثم عليه بعد ذلك أن يدرك أن الجمال فى أى شكل هو صنو للجمال فى الشكل الذى سبق أن أحبه . ومن السخف أن يتصوران الجمال ليس هو نفس الشىء فى كل الأشكال ، ومن ثم يختص بالتفضيل شكلا واحدا .

لقد مشى شللى فى خطى أفلاطون ودانتى ، وكان الحب بالنسبة إليه إتجاهاً إلى الجمال فى مثاله الأعلى ، ومن ثم فهو سمـــو بالنفس إلى تجربة أشبه بالتصوف .

سوناتا ١٨

لشكسبير

الكثير من قراء العربية يعرفون شيكسبير شاعرا مسرحيا ، ولكن القليل منهم من يعرفه شاعرا غنائياً وحكائياً ذا باع طويل . فمن مشهوراته قصيدتان طويلتان هما Veuus and Adonls, ucrece, بيد أن أهم ما عرف به من من الشعر هي تلك المقطوعات القصار البالغ عددها مائة وأربعاً وخمسين مقطوعة متتابعة والمساة بالسوناتا Sonnet وهو نمط من الشعر اقتبس شيكسبير شكله عن الأدب الإيطالى ، ومن المرجح أن لهذا النمط من الشعر أصلا فى الأدب العربى الأندلسى . ويدور محور هذه القصائد القصار المتتابعة حول الصداقة والحب إذ كانت القصائد الأولى فى هذه المجموعة موجهة إلى الشاب اليافع الأرستقراطي ايرل سوثهمبتن Southampton ذى التسعة عشر ربيعاً يحضه فيها شيكسبير على الزواج بناء على تكليف من أمه . ثم تطور الأمر فى المجموعة الوسطى من هذه القصائد إلى نوع من الصداقة الأفلاطونية الحميمة بينه وبين هذا الفتى ، أما المجموعة الأخيرة فهى موجهة إلى « السيدة السمراء The Dark Lady » التى لم يصل باحث بعد إلى تحديد هويتها .

ورغم أن الحب والصداقة هما المحوران الرئيسيان لهذه القصائد ، إلا أن هذه المجموعة الشعرية تتناول فلسفة شيكسبير فى الجمال والخلود ، وإرادة الإنسان إزاء الطبيعة ، والعلاقات البشرية . كما أنها تتضمن رأى شيكسبير فى عصره من حيث التكوين الاجتماعى والطبقى ، وتضم أيضاً آراءه فى فن الكتابة وفن المسرح .

وقد لقى عدد لا بأس به من هذه القصائد طريقه إلى الشهرة والذيوع ، كما جرت بعض أبياتها مجرى الأمثال . إلا أن العدد الأكبر من هذه القصائد مازال يحيط به الغموض ، وهو الغموض الذى مازال يحيط بالجزء الأكبر من حياة شيكسبير الشخصية ذاتها .

وفيما يلى نورد النص الإنجليزى للسوناتا رقم ١٨ مع ترجمتها إلى العربية فى سطور متقابلة . . .

السوناتا ١٨

هل لى أن أقرنك بيوم صائف ؟
لأنت أحب وأكثر اعتدالا :
فالأنسام قد تعصف ببراعم مايو المحببة ،
وأيام الصيف قصيرة الأمد .
وربما توهجت فيها عين السماء
أو أربدت صفحتها الذهبية ،
وكل جميل لا يلبث أن يزول عنه الجمال
قدرا ، أو مع سنة التحول الطبيعى .
بيد أن صيفك الأبدى لن يخبو
ولن يزايلك الجمال الذى تملكته ،
ولن يتيه الموت بأنك تمشين فى ظلاله ،
عندما تعايش الزمن فى الأبيات الخالدة :
ما دب النفس فى الإنسان ، والرؤية فى العيون
فان هذه الأبيات ستظل تحيا ، ومنها ستستمد الحياة أبدا .

Shall I compare thee to a summer's day ?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date :
Sometime too hot the eye of heaven shines
And often is his gold complexion dimm'd ;
And every fair from fair sometime declines
By chance, or nature's changing course, untrimm'd ;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st ;
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

رحـــلة إلى الهـــنـــد

للقصصى الإنجليزى

إ . م فورســتر

هذه هى خاتمة قصة « رحلة إلى الهند » A Passage to India لعملاق القصة الإنجليزى المعاصر ا . م . فورستر E.M. Forster وجدير بنا أن نذكر فى مقدمة هذا التعليق أن فورستر قضى فترة طويلة من شبابه خلال الحرب العالمية الأولى فى مصر ، ضمن فريق الصليب الأحمر فى الأسكندرية ، وقد أثمرت هذه الإقامة العديد من المقالات الأسبوعية التى كان ينشرها تباعا فى الأجبشيان جازيت . كما أثمرت كتابين هامين عن مدينة الأسكندرية أولها هـــو Alexandria : a History, and a Guide والآخر هـــو Pharos and Pharillon

ولعل قصة « رحلة إلى الهند » قد اختمرت فى مخيلته كحصيلة لتجربة إقامته فى مصر . فقد بدأ هذه القصة أثناء زيارته الأولى للهند قبل مجيئه إلى مصر . ثم ألقاها جانباً ، ثم تناولها مرة أخرى بعد أن عاود زيارة الهند عام ١٩٢١ ، وأكمل القصة فى انجلترا عام ١٩٢٤ . إذن تخللت إقامته فى مصر هاتين الزيارتين ، وأنضجت إحساسه بالمواجهة بين حضارتى الشرق والغرب والصراع القائم بينهما ، وهو الموضوع الرئيسى لقصة « رحلة إلى الهند » .

ومحور الحكاية هو مقدم مسز مور مع خطيبة ابنها مس كوستد ثلى بلدة شندرابور بالهند حيث يعمل ابنها رونى وكيلا للنيابة ، وهى رحلة تهدف مس كوستد من خلالها أن تخبر الحياة فى الهند استعداداً للاقامة الدائمة فيها . غير أن الأمر ليس بهذه البساطة إذ تفجر هذه الزيارة ينابيع الصراع بين الحضارات والأقوام الذين يعيشون فى هذه القرية ، وهو ليس صراع قوميات بين الجالية الإنجليزية الحاكمة ، والهنود المحكومين فحسب ، بل هو صراع بين القديم والحديث ، بين الشرق والغرب ، وهو أيضاً صراع بين ثلاث من الديانات الكبرى الإسلام ، والمسيحية والبوذية . غير أن هذه

الصراعات المتأججة المتوهجة ، تخفى تحتها رغبة جامحة . وحنيناً شديداً نحو التلاقى والتواصل بين بنى الإنسان .

ويقسم فورستر القصة إلى أقسام ثلاثة فيرمز للقسم الأول بالمسجد ، وللثانى بالكهف ، وللثالث بالمعبد . وهذه الرموز — فضلا عن أنها ترمز لحضارات وديانات مختلفة . إلا أنها تحدد — بالنسبة للقصة — المحاور الثلاثة التى تدور حولها هذه العلاقات المزدوجة التى تنطوى على التنافر والتلاحم فى آن معا . فالمسجد هو المكان الذى التقى فيه عزيز الطبيب الهندى المسلم وبطل القصة — بمسز مور — الوافدة الإنجليزية التى علقت بشخصيتها مسحة من التصوف . وهو لقاء بدأ بشىء من التشكك وانتهى بألفة أذابت ما بين الطرفين من اختلاف جنسى ودينى .

أما الكهف — عنوان القسم الثانى — فهو إشارة إلى كهوف مالابار الأسطورية المظلمة ، حيث كان اللقاء بين الدكتور عزيز ومس كوستد وهو لقاء بدأ بالألفة ولكنه انتهى بالمحنة التى أودت بعزيز متهماً بهتك عرض مس كوستد ومحاكمته . وفى هذا القسم يصل الصراع بين الأطراف إلى قمته .

أما فى القسم الثالث والأخير فنحن فى المعبد حيث يقام احتفال دينى يؤمه البوذيون بمناسبة عيد مولد اله الحب . وتتلى التراتيم تيمناً بهذا الآله . وطبيعى أن الحب هو القصد الأسمى من التراحم والتعاطف . غير أن صورة الاحتفال به كما ورد فى هذا الجزء من القصة . توحى بأنه ما زال شيئاً أسطورياً بعيد المنال والاحتمال .

ومن هنا كان مغزى الخاتمة التى قدمناها مترجمة . فرغم محاولة الفردين ، الهندى والإنجليزى ، التغلب على العوائق التى تمنع تواصلهما . فإن هذه العوائق — قومية كانت أم طبيعية — ما زالت صعبة الاجتياز .

الهند أمة ! يا له من تحول عظيم ! آخر من سيدخل زمرة قوميات القرن التاسع عشر ! تحبو الساعة لتتبوأ مكانها ! تلك التى لم يكن يضارعها إلا الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، ستقف الآن على قدم مع جواتيمالا وربما بلجيكا ! وسخر فيلدنج مرة أخرى . وأخذ عزيز — فى قمة الغضب —

يلوى هنا وهناك ، لا يدرى ماذا يفعل . ثم صاح « فليسقط الإنجليز على كل حال . هذا مؤكد . انزحوا يا هؤلاء — بسرعة . نحن قد يكره أحدنا الآخر ، ولكن كرهنا لكم أشد . فاذا لم نفلح فى إجلائكم ، فسيفلح أحمد ، وسيفلح كريم ؛ وستتخلص منكم ولو بعد خمسة آلاف سنة . نعم سنلقى كل إنجليزى كريه فى اليم ، ثم — وهنا جمح نحوه بالحصان — واختتم وهو يكاد يلثمه ، « ثم نصبح أنا وأنت صديقين » .

« ولم لا نكون صديقين منذ الساعة ؟ » قالها الآخر وهو يضمه اليه فى تعاطف . « هذا ما أبغيه ، وهذا ما تبغيه » .

ولكن الحصانين لم يبغيا ذلك . فقد انفرجا متباعدين . وكذلك الأرض لم تبغ ذلك فقد تصاعدت الصخور بحيث لا يمكن للراكبين إلا السير فرادى . المعابد ، والخزان ، والسجن ، والقصر ، والطيور ، والغثاء ، ودار الضيافة — كل ما ترامى إلى النظر بعد أن خرجا من الشعاب ليريا قرية ماو فى أدنى الجبل — كل ذلك لم يبغ الإلتقاء . الكل ردد فى أصوات كثيرة « لا ليس بعد » ، وقالت السماء « لا ليس هنالك » .

E.M. Forster : A PASSAGE TO INDIA

India a nation ! What an apotheosis ! Last comer to the drab nineteenth-entury sisterhood! Wad dling in at this hour of the world to take her seat. She whose only peer was the Holy Roman Empire, she shall rank with Guatemala and Belgium perhaps ! Fielding mocked again. And Aziz in an awful rage danced this way and that, not knowing what to do, and cried : «Down with the English anyhow. That's certain. Clear out, you fellows, double quick, I say. We may hate one another, but we hate you most. If I don't make you go, Ahmed will, Karim will if it's fifty five-hundred years we shall get rid of you, yes, we shall drive every blasted Englishman into the sea, and then» - he rode against him furiously - «and then», he concluded, half kissing him, «you and I shall be friends».

«Why can't we be friends now ?» said th other, holding him affectionately. «It's what I want. It's what you want.»

But the horses didn't want it - they swerved apart ; the earth didn't want it, sending up rocks through which riders must pass single file ; the temples, the tank, the Jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House, that came into view as they issued from the gap and saw Mau beneath : they didn't want it, they said in their hundred voices «No, not yet,» and, the sky said, «No not there.»

حوار مع الكاتب الإنجليزى المعاصر
أنجس ويلسون

أجرى الحوار د . عادل سلامة

تقديم

فى الحديث عن العصور المختلفة للأدب الإنجليزى قد يكون من اليسير أن تجد شخصية لامعة فى كل عصر تسيطر على مجرى الحياة الأدبية فيه . فيقال « عصر شكسبير » عند الحديث عن عصر النهضة ، ويقال « عصر درايدن » حينما نتناول القرن السابع عشر ويقال « عصر بوب » فى الحديث عن القرن الثامن عشر وهكذا تتابع العصور مسماة بأسماء الأعلام النابغين فيها حتى نصل إلى « عصر اليوت » فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن . يستثنى من ذلك العصر الرومانسى فى أوائل القرن التاسع عشر ، الذى ظهرت خلاله قمم مختلفة ، وردزورث ، وكولريدج ، وشللى ، وبايرون ، وكيتس مما دعا كيتس فى صغره أن يكتب المقطوعة المشهورة التى تبدأ « أرواح عظيمة تعيش فوق الأرض هذه الأيام . . » .

وما يقال عن العصر الرومانسى من حيث صعوبة تسميته باسم كاتب بعينه ، يمكن أن يقال أيضاً عن الفترة الحالية فى تاريخ الأدب الإنجليزى التى نعاصرها . وقد كانت هذه الظاهرة مثار تعليق . فقال البعض أن فى هذا دليلا على انحسار مبدأ « الكاتب العملاق » وهو المبدأ الذى قد يسود فى عصر طغيان الفرد ، بينما قال الآخرون أن « الكاتب العملاق » لم يظهر بعد وربما كان فى الطريق . وحقيقة الأمر أن هذه الفترة من تاريخ انجلترا المعاصر تشهد بعثاً جديداً فى الأدب يتميز بالقوة والانطلاق فى شتى الاتجاهات والجوانب . وقد جاء هذا البعث بمثابة رد فعل عنيف لفترة الموات والاضمحلال الفنى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، وبالتحديد منذ أصدرت . س . اليوت T. S. Eliot آخر رباعياته المسماه Little Gidding عام ١٩٤٣ .

مظاهر هذا البعث واضحة فى عودة الحياة إلى المسرح ، وفى الشعر ، وفى القصة أيضاً . أما فى المسرح فقد بدأت مظاهر الحياة بعد انتهاء الحرب مباشرة بظهور جون وايتنج John Whiting الذى كتب مسرحيته الأولى عيد القديس Saint's Day عام ١٩٤٩ ، وأخرجت على المسرح لأول مرة عام ١٩٥١ . وتتابعت بعد ذلك مسرحياته التى أهمها أغنية بقرش A Penny For A Song . ومارش عسكرى Marching Song . منتهية بالشياطين The Devils . التى كتبها قبيل وفاته عام ١٩٦٣ ، والتى تشهدها لندن الآن فى فيلم رائع . وتبع وايتنج ظهور ما يسمى الآن بجيل الشباب الغاضب Angry Young Men ، وهم الذين فتحت لهم فرقة التمثيل الإنجليزية English Stage Company المجال على مصاريعه حين أخرجت فى الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ مسرحية جون اوزبورن John Osborne المشهورة انظر غاضباً إلى الوراء Look Back in Anger كما أخرجت نفس الفرقة تحت توجيــه جورج ديفين George Devine العديد من المسرحيات لجون أردن Joan Arden . وآن جيليكو Ann Gillicoe ، وأرنولد وسكر Aronld Wesker . وفى الوقت نفسه كانت هناك فرقة ورشـــة المسرح Theatre Workshop تحت إشراف جون ليتلوود John Littlewood التى أظهرت عدداً من المسرحيين أشهرهم برندان بيهان Brenden Behan والفتـاة الأعجوبة شيـلا ديلانى Shelah Delaney (١) وما زالت هذه النهضة المسرحية مستمرة منذ الدفعة الأولى وإن اتخذت الآن صوراً واتجاهات متعددة ، كما كان لظهور التلفزيون فى هذه الفترة أثر كبير فى امتصاص الكثير من الملكات ، وفى تشكيل أساليب التعبير المسرحية بصور لم تكن مألوفة من قبل ، ومن يقرأ مسرحيات بيكت Becket أو بنتر Pinter سيدرك إلى أى مدى كان تأثير هذه الوسائل المستحدثة فى العرض على تكوين هذه المسرحيات ، بل وعلى الفلسفة التى تقدمها فى بعض الأحيان .

---

(١) أنظر العرض التفصيلى لتطور المسرح الانجليزى بعد الحرب فى مقدمتى لترجمة مسرحية انجس ويلسن « شجرة التوت » والمنشورة ضمن فصول هذا الكتاب .

أما فى الشعر فان الأصوات التى ارتفعت فى الثلاثينات وما قبلها لم لم تخفت ، بل ازدادت قوة وعمقاً ، أصوات و . ه . أودن W.H. Auden وروبرت جرافز Robert Graves ، ولوى ماكنيس Louis Macneice .
وظهر جيل ما بعد الحرب من الشعراء ، بعضهم يتابع التقليد ، والبعض يجدد . فوجدنا مثلا الشاعر الأرلندى باتريك كافانا Patrick Kavanagh يمشى فى خطى سلفه العظيم و.ب. ياتس W. B. Yeats كما وجدنا فيليب لاركن Philip Larkin الذى يعد بحق خليفة توماس هاردى Thomas Hardy فى شعره ، والذى يعد الآن على رأس قائمة شعراء « الحركة » Movement Poets وهم مجموعة من الشعـــراء ظهروا فى الخمسينات لا يجمعهم مذهب فكرى معين ، اللهم إلا فكرة الإحتجاج ، وهم فى ذلك مثل جيل « الغضب » فى المسرح . ولعل أهم ما يتميز به هؤلاء أنهم لا يؤمنون بالبطولات الخارقة ، ومن ثم فهم لا يؤمنون بالخيال الجامح . هم يؤمنون بقيمة الفرد العادى الذى يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق ، ولذلك اعتبروا أن الشعر لا يقدم المواقف الشاذة ، أو المفرطة فى العاطفة ، بل الموقف اليومى العادى ، وكان لذلك بالطبع أثره فى أسلوبهم الشعرى . ومن الشعراء الذين نبغوا فى هذه الآونة أيضاً تد هيوز Ted Hughes وزوجته التى انتحرت فى الثلاثين من عمرها سيلفيا بلاث Sylvia Plath . ومنهم أيضاً توم جان Tom Gunn ، وكاثلين راين Kathleen Raine .

ونذكر القصة فنتحدث عنها فى شىء من التفصيل . فقد ظهر العديد من كتاب القصة بعد الحرب ؛ واختط كل منهم لنفسه خطا معيناً فظهر جورج أورويل George Orwell فى أعقاب الحرب مباشرة ، وكانت له قصص عدة أهمها مزرعة الحيوان Animal Farm ، وقصة عام ١٩٨٤ 1948 والأولى منهما من نوع خرافات بيدبا أو يعسوب (مع الفارق) وهو ما يطلق عليها بالإنجليزية لفظة Fable . و « مزرعة الحيوان » ترمز للمجتمع البشرى الذى يسود القوى فيه الضعيف ، والذى ترفع فيه الشعارات الزائفة . . وقد اشتهر من هذه القصة شعار أصبح يتندر به كالأمثال وهو « كل

«الحيوانات متساوية ، إلا أن بعض الحيوانات أكثر تساوياً من غيرها» .

أما قصة عام ١٩٨٤ فهم قصة « تنبؤية » يحاول أورويل أن يستشف من خلالها ما قد يلم بالعالم فى هذا العام المزعوم ، وهى ذات مغزى سياسى بالدرجة الأولى ، تصور صراع الكتل الذى يهدد العالم بالفناء .

ونستطيع أن نرى تأثير اورويل واضحاً فى القصص التى كتبها بعدذلك القصاص المعاصر وليام جولدنج William Golding . وكلاهما فى الواقع يعد امتداداً لتقليد عميق الجذور فى القصة الإنجليزية يعود بنا إلى القرن الثامن عشر فى قصص ديفو Defoe وخاصة روبنسون كروزو Robinson Crusoe ، وسويفت Swift فى رحلات جاليفر Gulliver's Travels ، وهو التقليد الذى يمزج الأسطورة بالواقع فى سخرية لاذعة بالموقف الإنسانى بصفة عامة . وقد تعددت قصص وليام جولدنج William Golding فى هذا السبيل . ونخص بالذكر هنا قصتين وهما اله الذباب Lord of The Flies والوارثون The Inheritors . فى القصة الأولى يتصور جولدنج مجموعة من التلاميذ هبطت بهم الطائرة هبوطاً اضطرارياً فى إحدى الجزر فيقضون فترة بها منعزلين عن العالم ، ويصور جولدنج سلوك هؤلاء التلاميذ تصويراً مجهرياً ، وكيف تتكون فى هذه الشريحة من البشرية ، عوامل الشر فى صراعها مع عوامل الخير ، وفلسفته فى هذا العرض تشاؤمية بصفة عامة .

أما فى قصة الوارثون ، فيعود بنا القهقرى إلى ما قبل التاريخ ويقارن بين إنسان نياندرتال Neanderthal Man والإنسان العاقل Homo Sapiens فى جرأة خيالية لم تعهد من قبل .

وتعتبر ايريس ميردوك Iris Murdoch من ذوى الأهمية بين قصاصى العصر ، غير أنه مما يجدر بالذكر أنها بدأت حياتها الإنتاجية بكتاب عن فلسفة سارتر Sartre (١٩٥٣) تبعته قصتها الأولى تحت الشبكة Under the Net ثم الهروب من الساحر The Flight From the Enchanter (١٩٥٦) وتتابعت القصص بعد ذلك ونذكر منها الأحمر والأخضر The Red and The Green

وهزيمة مشرفة A Fairly Honourable Defeat عام ١٩٧٠ . وميردوك تعد امتداداً لفرجينيا وولف Virginai Woolf ، وهى تمزج بين التحليل النفسى فى منهجها ، وبين وجودية سارتر . وقصصها يغلب عليها الطابع الفلسفى الرمزى فى شيء من الشاعرية ، كما أنها مغرمة بدراسة العلاقات الإنسانية فى أوضاعها المغرية .

ونترك ميردوك Murdoch لنذكر شيئاً عن س.ب.سنو C. P. Snow [1] يهتم س.ب.سنو فى قصصه بدراسة أهمية العلم فى عالم يسيره منطق التكنولوجيا وقد كتب سنو سلسلة من القصص بعنوان السادة The Masters وهى من نوع القصص المسمى Roman Fleuve أى « القصة المنسابة » . والسادة فى هذه السلسلة من القصص هم العلماء ، وهناك شخصية رئيسية فى هذه القصص تمثل وجهة نظر سنو نفسه وهى شخصية لويس اليوت Lewis Eliot .

إلى جانب هؤلاء ظهرت مجموعة من الكتاب هم فى الواقع يسيرون فى طريق متواز مع جيل الغضب من كتاب المسرح ، ومع شعراء « الحركة » بل إن بعضهم كان يشارك فى « الغضب » و « الحركة » . وعلى رأس هؤلاء كنجسلى أميس Kingsley Amis وجون واين John Wain . ويتميز هؤلاء الكتاب بالدعوة إلى الإقليمية الصرفة ، والمناداة بأهمية الطبقة العاملة ، والثورة على ما يسمى « بالثقافة الرفيعة » وهو موقف عبر عنه أميس Amis حين قال أن« نادى الكتاب العظام قد أغلق منذ وفاة جيمس جويس James Joyce وفرجينيا وولف Virginia Woolf عام ١٩٤١ » .

وتعد قصة « جيم المحظوظ Lucky Jim » التى كتبها أميس Amis عام ١٩٥٣ قرينة لمسرحية انظر غاضباً للوراء لاوزبون ، وليس صدفة أن يحمل بطلا العملين نفس الاسم ، فجيم فى قصة أميس مدرس تاريخ فى جامعة إقليمية تضطره الظروف إلى ممالاءة الرؤساء ، ومداهنة المسئولين كى يشق

---

(١) انظر مقالتى فى فصل قادم من هذا الكتاب بعنوان « الثقافتان بين س . ب . سنو ومعارضيه » .

طريقه فى الحياة الجامعية التى يشوبها الفساد . وعلى كل فهو يرفع صوت الأقاليم كما أنه يعبر عن وجهة نظر الطبقة العاملة فى محاولتها للتصاعد عبر الحواجز المصطنعة .

وجدير بنا أن نشير فى هذا المجال إلى جراهام جرين Graham Greene . فرغم كونه ينتمى إلى جيل أسبق وقد جاوز السبعين من العمر إلا أنه قد أنتج عدداً من قصصه الممتازة خلال الخمسينات والستينات مما زاد من قيمة إنتاجه الفنى . وقصص جرين ذات دلالة بالنسبة لمشاكل العالم الحاضر من فيتنام ، إلى كوبا ، إلى الكونغو ، إلى هايتى . وهى كلها مناطق يصور فيها جرين كثيراً من أحداث قصصه .

* * *

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن انجس ويلسون Angus Wilson الذى نجرى معه الحوار التالى فان أهميته من الوجهة الفنية ترجع إلى أنه جمع فى قصصه منذ بدأ يكتب فى أوائل الخمسينات ، بين كل هذه الأنماط من القصة التى قدمها معاصروه ، فقد قدم عنصر الخرافة الذى اهتم به جولدنج ، كما تناول الجانب الفلسفى السيكولوجى كما فعلت ميردوك ، وفى قصصه نجد الاهتمام بالعلم والتكنولوجيا — وهو ما تحدث عنه سنو ، كما اختـــار شخصيات قصصه من الناس العاديين وهو فى ذلك يتفق مع أميس والغاضبين ، وإن كان يختلف عنهم فى أشياء أخرى ، وكذلك فعل ما فعله جرين ، فأطلق أبطال قصصه خارج الجزيرة البريطانية ليدرس سلوكهم حين يتفاعلون مع البيئات والحضارات الأخرى ، كما أن له — مثل جرين — اهتمامات بمشاكل العالم كجنس بشرى واحد . وقد بلغ ويلسون مكانة بين معاصريه من الكتاب دفعت ناقداً عظيما مثل والتر ألن Walter Allen أن يقول عنه ما يلى :

« يعد أنجس ويلسون أكثر قصاصى العصر طموحاً ، إذ أنه حاول أن ينافس كبار قصاصى العصر الفيكتورى فى ميدانهم ، بأن صور لنا محيط المجتمع الإنجليزى المعاصر ضمن سلسلة من العلاقات المعقدة . والمحاولة ، التى جاءت مؤيدة بذكاء خارق ، وإطلاع واسع ، كانت ذات أثر عظيم .

وما من قصاص يواجه مشاكل العالم الحاضر بأمانة أكبر من ويلسون ، فهو قصاص لا يدانيه أحد » .

وقد بدأ ويلسون حياته القصصية بنشر مجموعة من القصص القصيرة عام ١٩٤٩ وهى **الزمرة الخطأ** The Wrong Set وكان فى منتصف الثلاثين من عمره . ونشر بعد ذلك أول قصة طويلة عام ١٩٥٢ وهى **الشوكران وما بعده** Hemlock and After وقد أدى به نجاح هذه القصة إلى أن يترك عمله فى المتحف البريطانى ليتفرغ أساساً للكتابة . غير أنه ما زال محاضراً أيضاً فى عدد من الجامعات الإنجليزية والأمريكية . وهو الآن يشغل منصب أستاذ غير متفرغ بجامعة ايست أنجليا East Anglia . وقد زار الكويت خلال العام الدراسى (١٩٧١ — ١٩٧٢) أستاذاً زائراً بجامعاتها . وأنجس ويلسون معروف للقارىء العربى من خلال الترجمة التى قمت بها لمسرحيته **شجرة التوت** The Mulberry Bush والتى صدرت فى سلسلة من المسرح العالمى بالكويت فى يونيو سنة ١٩٧١ .

وقصة الشوكران وما بعده Hemlock and After تتناول دراسة الدوافع الحقيقية للسلوك التى تكمن وراء مظاهر البراءة وإدعاء العمل والتضحية فى سبيل الخير العام . ويصور هذا من خلال شخصية برنارد ساندز Bernard Sands الذى يصور على أنه كاتب ناجح ذو سمعة ممتازة ، وتفان فى البذل من أجل الصالح العام ، ثم يتضح من خلال حوادث القصة أنه فاشل فى علاقاته الأسرية ، ومضطرب أخلاقياً ، وأن النجاح والسمعة لم يكونا إلا مظهراً خارجياً تختفى تحته حقيقة الإنهيار والفشل .

وتبعت ذلك قصة **اتجاهات أنجلو سكسونية** (١٩٥٦) Anglo-Saxon Atitudes التى يسخر فيها ويلسون من المحيط الأكاديمى الذى يلف نفسه فى غلاف من القداسة ، بينما هو ينطوى فى حقيقة الأمر على أكذوبة بارعة . إذ تدور حوادث القصة حول كشف أثرى لإحدى مقابر القسيسين فى العصور الوسطى التى يعثر فيها أحد كبار البحاثة العلامة ستوكوى Stokway

على أثر وثنى . وتبنى النظريات حول هذا الموضوع على مدى نصف قرن بناء على ما عرف عن هذا العـالم من سمعة علمية طيبة . غير أن حقيقة الأمر تظل سراً مطوياً فى صدر جيرالد ميدلتون (تلميذ ذلك العالم) الذى نلتقى به فى بداية القصة أستاذاً للتاريخ فى إحدى الجامعات . ويمر ميدلتون خلال حوادث القصة بسلسلة من الظروف يتكشف له فيها تدريجياً الزيف الذى يشمل حياته الأسرية ، وتتساقط الأقنعة التى علت وجوه كل فرد من أفراد عائلته بمن فيهم ابنه الشخصية التلفزيونية ذو الآراء الإصلاحية ، وفى النهاية يضطر ميدلتون أن يعلن عما يطويه صدره من سر حول هذا الكشف الأثرى ، فيتضح أن ابن ستوكوى المكتشف قد وضع الأثر الوثنى داخل المقبرة فى لحظة عربدة ، ولا يكتشف أبوه والعالم ذو السمعة ذلك التلفيق ، ويظل العلماء فى ضلال يقيمون المؤتمرات عبر نصف قرن لبحث ذلك « الكشف العظيم » الذى ما هو فى الحقيقة إلا ألعوبة كبرى . وفى هذه القصة يمزج ويلسون فى براعة فائقة الحقائق التاريخية (وقد تخصص فى التاريخ من اكسفورد) بالأسطورة الخيالية ، وبالخلجات النفسية الدقيقة التى تعتمل داخل ميدلتون وكل فرد من أفراد أسرته . وعلى هامش هذا الموضوع الرئيسى هنـاك موضوعات جانبية ، الصراع بين المذاهب المختلفة ممثلا فى سلوك عدد من الأفراد كل منهم ينتمى إلى اتجاه مذهبى معين ، وهناك البحث فى تدخل الدولة باسم الصالح العام والقوانين الصارمة فى الملكية الفردية ، وهناك مشاكل المغتربين أو المغتربات الذين لا يستطيعون التأقلم فى البيئة الإنجليزية لما لديهم من قصور أو لما فى البيئة نفسها من قصور . وهناك التميز العنصرى الذى يتبين فى اختلاف وجهات نظر العلماء فى المؤتمرات اختلافاً نابعاً من اختلاف الأجناس التى ينتمون إليها . وهلم جرا .

وتعتبر مسرحية **شجرة التوت** — وهى المسرحية الوحيدة التى قدمها ويلسون بالإضافة إلى مسرحيتين تلفزيونيتين قصيرتين — توأماً لقصة **الجاهات أنجلو سكسونية** فقد أخرجت للمسرح فى نفس العام الذى ظهرت فيه القصة . كما أن حوادث المسرحية تدور داخل البيئة أكاديمية بين أوساط أساتذة

التاريخ . وفى هذه المسرحية يدرس ويلسون النفاق الذى يسيطر على الحياة الاجتماعية ، ويبين الفارق الشاسع بين المثل العليا التى يدعو إليها البعض فى سبيل تحقيق البطولات المصطنعة ، وبين سلوكهم المريض الذى تنعدم فيه هذه المثل كلية . وهو يدرس أزمة النفاق هذه فى أجيال ثلاثة لعائلة الأستاذ الجامعى بادلى . التى تنهار العلاقات بين أفرادها شيئاً فشيئاً مع تكشف دوافع سلوكهم إلى أن تنتهى المسرحية معلنة إفلاس « البادلية » .

وفى عام ١٩٥٨ ظهرت قصة **كهولة مسز اليوت** وهى قصة ذات جذور عميقة فى التقليد القصصى الإنجليزى ، ومسز اليوت بطلة القصة لها سلف مباشر فى **قصة مسز دلاوى** Mrs. Dalloway لفرجينيا وولف ، وإن كانت فى الواقع إمتداداً للعديد من البطلات اللاتى يملأن قصص القرن التاسع عشر من أمثال إيزابل أرشر Isabel Archer فى قصة هنرى جيمس ، وبطلات ديكنز ، وثاكرى ، والأخوات برونتيه ، منتهين إلى كلاريسا Clarissa بطلة قصة ريتشاردسن Richardson فى القرن الثامن عشر. ومسز اليوت تبدأ حياتها فى القصة سيدة مرفهة ، ذات اهتمامات اجتماعية ، معنية باقتناء التحف الخزفية ، فهى زوج لمحام ناجح . ولكن هذه الحياة الرتيبة التى لا يشوبها القذى تنتهى فجأة حين يصاب مستر اليوت فى مقتل أثناء توقفهما فى مطار آسيوى خلال رحلة إلى الشرق كانا يقومان بها . منذ هذه اللحظة يتغير مجرى حياة مسز اليوت ، فإذا هى تواجه المصاعب والمشقة ، وتزول الغلالة الرقيقة التى كانت ترى الحياة من خلالها ، وتبدأ فى مواجهة المحنة حقيقة . هناك ثلاث صديقات تعرض كل منهن طريقة للحياة على مسز اليوت . وبعد اختبار الطرق الثلاث ، ترغب عنها جميعاً ، لتحاول أن تعود إلى الحياة مع أخيها دافيد الذى أقام لنفسه مشتلا للزهور . وفى هذا الجزء من القصة يدرس ويلسون الحلول التى يمكن أن يقدمها العلم Science لمشاكل الإنسان ، وينتهى إلى أن العلم وحده لا يستطيع أن يقدم الحلول الناجعة — وهو فى هذا على النقيض من س. ب.سنو C.P. Snow . ويرمز إلى هذا فى القصة بأن شريك دافيد فى إدارة المشتل يموت بالسرطان ، ودافيد نفسه

يفشل فى حل مشاكله الخاصة ، رغم النجاح الظاهرى فى إدارة روضة الزهور . (وروضة الزهور هذه هى مختبر يمارس فيه الإنسان قدرته على السيطرة على مظاهر الطبيعة والتحكم فيها) . وتنتهى مسز اليوت بمغادرة المشتل ، لتبدأ لنفسها طريقاً خاصاً ، فتعمل سكرتيرة لدى عضو برلمان وتتغلب على مخاوفها ، فتبدأ بالسفر معه إلى آسيا ، إلى المكان الذى قتل فيه زوجها ، وكأن ويلسون يريد أن يقول إنه لا مفر من مواجهة المخاطر ، إذ أن ذلك هو السبيل الوحيد للتغلب عليها .

تبعت ذلك قصة **الكهول فى حديقة الحيوان** The Old Men at the Zoo وهى قصة يمكن مقارنتها بقصص جورج أورويل من حيث إنها قصة تنبؤية يتصور فيها ويلسون حرباً أهلية تقع فى انجلترا عام ١٩٧٠ . ويكون محور الهجوم فيها على حديقة الحيوان . والحديقة هنا رمز « للمؤسسة » من أى نوع كانت ، وهى أيضاً ترمز للأمة بأسرها حين تتوزعها القيم المختلفة . وبطل القصة سيمون كارتر Simon Carter موزع بين حبه للإدارة المحكمة ، واهتماماته العلمية . ويتبين هذا الفصام الحقيقى فى شخصيته عند مواجهة الأزمة . هو دائم الانهماك فى عمله الإدارى لا يفرغ لحظة لتأمل الحيوانات التى يهوى دراستها . ولا تتاح له هذه الفرصة إلا للحظات أثناء الهجوم على الحديقة ، ووسط المجاعة التى فرضها عليه الحصار فهو يتأمل الحيوانات للحظة ولكنه يضطر لقتلها ليتغذى بلحمها .

أما **دعوة متأخرة** Late Call فقد ظهرت عام ١٩٦٤ وهى من نوع الكوميديا الساخرة الذى مارسه ويلسون فى قصصه القصيرة وكذا فى **الشوكران وما بعده** . وهى أقل مأساوية من بعض قصصه الأخرى ، وتكاد تكون القصة الوحيدة التى تدور كل حوادثها داخل الجزيرة البريطانية . سلفيا كالفرت Sylvia Calvert بطلة القصة نشأت نشأة متواضعة ، ولكنها حققت نجاحاً عبر السنين ، وهى الآن تعتزل العمل لتعيش مع ابنها هارولد المدرس فى إحدى الضواحي حديثة البناء ، وعليها أن تبدأ الحياة فى هذه

السن المتأخرة فى ظل قيم لم تألفها ، وفى مجتمع يقوم أساساً على الآلات المستحدثة ، والتكنولوجيا التى لم تعتد عليها .

وآخر ما صدر لأنجس ويلسون هو قصة أمر لا يضحك No Laughing Matter . وهو يعتبرها عمله الرئيسى حتى الآن . وهى أطول وأعقد قصصه ففيها يتناول عائلة إنجليزية عبر نصف قرن من الزمان متتبعاً ظروفها من خلال التطورات السياسية والاجتماعية التى مرت بالعالم . وتقع بعض حوادث هذه القصة فى مصر خلال العدوان على السويس ١٩٥٦ ، وبعض الحوادث الأخرى فى المغرب أثناء الدعوة لاستقلالها ، وفى هذين الجزءين من القصة تدخل شخصيات مصرية وعربية لتلعب أدواراً ذات مغزى فى سير حوادث القصة .

وفى تضاعيف القصة يقدم ويلسون تعليقات على المناخ الثقافى والأدبى لانجلترا خلال هذه الفترة ، فيقلد نماذج من كتابات المعاصرين فى سخرية . ومما لا شك فيه أن لجيمس جويس James Joyce تأثيراً كبيراً عليه من هذه الوجهة .

وشخصيات القصة خليط غريب . فالأب « بيلى بوب Billy Pop » تحمل نفس اسم والد ويلسون ، كاتب فاشل ، والأم « الكونتيسه » ذات حيوية دافقة ، والأبناء يختلفون فى إتجاهاتهم منهم روبرت الممثل ، وكونتن Quentin الداعية الاجتماعى ، وماركس تاجر التحف ، ومارجرت كاتبة القصة . ويبدو أن ويلسون يتخذ من مارجرت بوقاً يتحدث من خلاله ، كما يعبر به عن تجربته الذاتية ككاتب .

وفى هذه القصة — كما فى قصة كهولة مسز اليوت — يعاود ويلسون تقويم الحياة الأدبية المعاصرة ، ويدرس الحضارة السابقة والتقليد الماضى فى مدى تأثيرهما على الواقع الدارج .

ومن هنا يتبين أن أهمية ويلسون — واختلافه عن الكثير من معاصريه — تكمن فى إحساسه الكامن بقوة القيم المستمرة عبر الأجيال — فهو كاتب

يعرف أصول فنه ، ولكنه يدرك أيضاً مدى قيمة الماضي بالنسبة للحاضر ، فهو لم يتعلم الكتابة من أشتات المعاصرين ، وإنما — إلى جانب إحساسه بالمعاصرة — ضرب بجذوره في أعماق ديكنز وثاكرى وجودوين وريتشاردسن من عمالقة الماضي ، وأدرك أنه لا قيمة للمعاصرة إلا إذا بنيت على أساس من التقليد . كذلك هو لا يدرس المجتمع الإنجليزى منفصلا عن العالم الخارجى وإنما يدرسه فى إطار المجتمع البشرى بصفة عامة ، وفى ظل التطورات العلمية والسياسية والاجتماعية فى هذا المجتمع . وليس أدل على هذا من القصة التى كان ويلسون يكتبها حين عقد معه هذا الحديث . وقد ظهرت بعنوان « كأنما هو فعل السحر » As If By Magic التى يخرج فيها عالم انجليزى وفتاة هبية — على اختلاف نظرتهما إلى الحياة — ليختبرا هذه النظرة فى المجتمع الآسيوى فى الهند . (وقد كتب ويلسون جزءاً من هذه القصة أثناء إقامته فى الكويت فى مارس ١٩٧٢) فهو هنا يتناول الخبرة البشرية فى عموميتها ولا يقصرها على جيل بعينه أو طبقة بعينها أو مجتمع بعينه ، أو أسلوب بعينه فى الحياة . وفى هذا يكمن سر عظمته .

ألا يحق لنا أن نتوقع أن يصف نقاد المستقبل هذه الفترة من تاريخ انجلترا الأدبى بأنها عصر انجس ويلسون ؟

* * *

د. سلامة : أبدأ بقراءة التعليق التالى على قصصك ، وهو التعليق الذى أورده و . و . روبسون فى كتابه عن الأدب الإنجليزى الحديث . [١] ولتدل برأيك فيه بعد ذلك . يقول روبسون عنك :

« بدأ انجس ويسون كاتباً للقصة القصيرة ، ولكنه أثبت مكانته ككاتب للقصة الطويلة عندما نشر **الشوكران وما بعده Hemlock and After** عام ١٩٥٢ ، فأصبح بذلك فى مقدمة كتاب القصة الطويلة منذ الخمسينات . وكانت هذه القصة من أولى القصص الذى عالج موضوعات كانت محظورة ،

---

(١) W. W. Robson, Modern English Literature, P. 149

دون أن يحوط هذه المعالجة ما يخدش . والموضوع الأساسى الذى تناولته هذه القصة ، هو أيضاً المحور الرئيسى لأعمال ويلسون : استكشاف البطل الرئيسى للقصة — وهو مفكر يؤمن بقيمة الإنسان أولا دون تقيد بالنظم والمعتقدات التقليدية — لعوامل القسوة والعنف فى الدوافع الداخلية التى تحركه . وقد أصبح الاتجاه الواقعى للقصة — فى يد ويلسون — شيئاً هشاً . وقصة **الشوكران وما بعده** مخيبة للظن نظراً لما تحويه من تغيير مفاجىء لبؤرة الضوء . فشخصياتها يتحركون فى مستويات متباينة . بعضهم ينتمى إلى الكاريكاتير ، (وخاصة شخصيات الطبقة العاملة) ، أو إلى نمط الشرير الميلودرامى . والبعض الآخر ، مثل برنارد ساندز البطل ، درس فى عمق كما يحدث فى القصة السيكولوجية .

وهذا التباين أمر يعيب قصص ويلسون كلها . أجزاء من القصة تبدو وكأنها اقتطعت من سيناريو ، وأجزاء أخرى تدرس فى عمق . ولا يستطيع المرء أن يتبين السبب فى ذلك ، هل يرجع ذلك إلى أن موهبة ويلسون الأساسية تتجه دائماً نحو كتابة القصة القصيرة ، أم أن التقليد الروائى الذى يتبعه ويلسون قد أفضى إلى تشككك . » ما قولك فى هذا الرأى الذى يتخذه روبسون ؟

ويلسون : أظن أن ما أقوم به فى قصصى له هدف جاوز فهم السيد روبسون . فالمقياس الذى يحكم به سيسقط من الحساب أيضا قصص تشارلز ديكنز ، وعدداً كبيراً من قصاصى القرن التاسع عشر ، الذين يمكن أن يوجه اليهم مثل هذا النقد . ولا يقتصر الأمر على الكتاب الذين تكون الفكاهة عنصراً أساسيا من فنهم . خذ مثلا الكاتبة جورج اليوت [1] فى قصة الطاحونة على نهر فلوص Mill on The Floss حيث تجد معالجتها لشخصيات العمات على مستوى يختلف عن معالجتها للشخصية الرئيسية ماجى تاليفر Maggie Tulliver وأعتقد أن قصصى تنتسب لهذا التقليد . والقصور فى فهم هذه القصص يرجع إلى إهمال هذا التقليد فى الكتابة . كان هدفى الرئيسى هو الدراسة المعمقة

(١) هى مارى آن ايفانز (Mary Ann Evans) وقد اتخذت هذا الاسم المستعار .

للشخصية الرئيسية . كما أنى فى بعض القصص أتناول شخصيات أخرى فى عمق (وفى قصة أمر لا يضحك No Laughing Matter هناك ست شخصيات تناولتها فى عمق) ؛ ثم إنى أحيط هذه الشخصيات المعمقة بدائرة متسعة من البشر على علاقات تتفاوت فى البعد والقرب . أما اعتراض روبسون على وقوع الطبقة العاملة فى الدائرة الخارجية من الشخصيات فى قصصى ، فذلك يرجع لانتمائه هو إلى هذه الطبقة . والواقع أن شخصياتى الرئيسية هى من مفكرى الطبقة الوسطى — غالباً من ذوى الرأى ، ومن ثم فإن الشخصيات من الطبقة العاملة تأتى دائماً فى الحواشى وليس فى المركز الأوسط من القصة ، ولذلك فهم يصبحون باهتين بعض الشىء وقد يكون رسمهم كاريكاتيرياً .

د. سلامة : : ما ألاحظه من خلال قصصك أنك تأخذ المجتمع على أن تكوينه دائم الحركة والتغير بينما يتضح من تعليق روبسون أنه يتصور المجتمع شيئا جامداً مقسم إلى طبقات ، لا يسمح فيه للطبقة العاملة بالارتقاء ، أو للطبقات العليا بالتدنى .

ويلسون : نعم ، وهذا بالطبع لا ينطبق بالمرة على المجتمع فى العالم الحديث . ولعل هذا هو ما أحاول ابرازه . فأنا أعالج تقليداً فى الكتابة ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر ، ثم أحاول تطبيقه على مجتمع — هو كما تصمه — فى حالة سيولة وتموج ، تعتريه التغيرات الشاملة . وهذا فى رأيى عمل هام جداً .

د. سـلامة : واضح أنك تحاول استكشاف هذا المجتمع وسيولته فى قصة **كهولة مسز اليوت** The Middle Age of Mrs. Eliot . فأنت فى هذه القصة — كما يبدو — تحاول أن تتبين كيف يكون سلوك الفرد حين يتبدل به الحال فينزل من طبقة متيسرة إلى درك يصبح عليه فيه أن يسعى فى طلب الرزق .

ويلسون : أما أنا فأعتقد أن النقد الذى يمكن أن يوجه إلى هذه الرواية هو أنها صارمة التخطيط ، لا أن بعض شخصياتها درس فى عمق والبعض الآخر لم يدرس . فصديقات مسز اليوت الثلاث — اللاتى حل بهن الفقر

وكانت تعطف عليهن فى بداية القصة — يعرضن عليها ثلاثة حلول مختلفة فى محنتها . وهناك شيء من الصرامة فى تخطيط مسار هذه الشخصيات الثلاث . فكل منها قد رسم ليحدد احتمالا للحل وهى ترفض هذه الحلول جميعاً . وعمق كل من هذه الشخصيات يتأتى من علاقتها بالشخصية الرئيسية .

د. سلامة : أن انطباعى عن هذه القصة أنها ليست رواية واحدة ، وإنما عدة روايات ممتزجة تتناول كل منها مصير شخصية بعينها .

ويلسون : أما أنا فأشعر أن القصة طويلة أكثر من اللازم وهى أصرم قصصى تخطيطاً . خذ مثلا علاقة الشخصية الرئيسية مسز اليوت بأخيها دافيد . هذه العلاقة هامة من حيث إنها ترفض العودة للحياة معه فى روضة الزهور (التى يستنبط فيها شتل الزهور المختلفة بعد تجارب) وهو رفض رمزى من قبلها للعودة إلى الطفولة كمخرج من أزمتها . وأثناء كتابتى لهذا الجزء من القصة أعطيت وزناً كبيراً لقصة دافيد ، وكان المفروض أن أعالجها على أنها حدث عارض فى حياة مسز اليوت .

د. سلامة : لعل هذا من الأسباب التى يشعر الإنســـان معها بفقدان الاتجاه أثناء قراءة بعض قصصك . يشعر المرء بالكثير من التراكم الذى قد تتوه معه المعالم الرئيسية . وقد خالجنى هذا الشعور عند قراءة الفصول الخاصة بحياة دافيد فى روضة الزهور فى قصة مسز اليوت وانى اشترك فى هذا الرأى مع مايكل راتكليف فى إشارته إليه خلال كتابه عن القصة الانجليزية المعاصرة The Novel Today [1]

ويلسون : صحيح ، أظن أن هذه احدى مخاطر هذه القصة . مايكل راتكليف يتناول من قصصى ما أفضله ، وهو يتحدث عن شعور بالضياع . قصة دعوة متأخرة Late Call التى يعتبرها راتكليف من أفضل ما كتبت محكمة البنيان . وأعتقد أنه حين يحكم الكاتب بنيان قصصه فان ذلك يؤدى بالضرورة إلى فلسفة مقولتها أن الحياة إلى ضياع . فأنا أميل إلى تفضيل ذلك

(١) Ratcliffe. The Novel Today, PP. 9-10.

النمط من القصة التى لا تنتهى بموقف مؤكد يمكن معه أن نحدد ما عناه الكاتب . ومع أنى لا أقارن نفسى بكبار الكتاب ، إلا أنى أظن أنك لا تستطيع أن تحدد بعد الانتهاء من قصة الحرب والسلام War and Peace ماذا عناه تولستوى بكتابتها . فأنا أومن بأن الحياة أكبر من ذلك ، وأشعر بنفس الشىء نحو قصص ستندال Stendhal . وأعتقد أنه إذا قدر لقصصى أن تبقى ، فان الناس فى المستقبل سيمكنهم أن يتبينوا فيها أشكالا وترابطاً أكثر مما يستطيعون فى الوقت الحاضر . فأنا أكتب عن الحياة كما يحياها الناس ، والنقاد أنفسهم جزء من هذه الحياة .

د . سلامة : ومع ذلك فأنت لا تؤمن — فيما يبدو — بأن القصة « شريحة الحياة » .

ويلسون : بالتأكيد هى ليست كذلك . فالقصة قطعة فنية ذات شكل مرسوم . فنحن نخلق الشخصيات . الفنان يخلق الشخصيات — ذلك أمر لا فكاك منه . ومع ذلك فالقصة — أكثر من أى شكل فنى آخر — تعكس الحياة . وعلى هذا فينبغى أن يسمح لها — فى إطار شكلها الفنى — بأكبر قدر من حرية الاتساع . فهى فى ذلك مثل كيس السكر ، ينبغى أن يملأ بالقدر الذى لا يسمح له بالانفجار .

د . سلامة : يقودنا هذا إلى السؤال عن « عالم » الكاتب . يحس المرء خلال قراءة قصصك أنك تتحرك فى أفلاك متعددة . « وعالمك » ككاتب لا يقتصر على البيئة الانجليزية وحدها . الكتاب الآخرون — ومنهم ديكنز — كل له عالمه الخاص . قد يتناول الكاتب الإنسان بصفة عامة ، وفى بعض القصص مثل **قصة مدينتين** A Tale of Two Cities لديكنز قد يتحرك من بلد إلى بلد ، بل من لحظة تاريخية معينة إلى لحظة تاريخية أخرى ، ومع ذلك فهو يدور فى عالمه الخاص الذى ينتمى إليه . أما بالنسبة إليك فالأمر يختلف ، إذ يصعب الحكم عليك ، بأنك كاتب ذو عالم خاص . وقد جاء فى سيرتك الذاتية المسماة الحديقة البرية The Wild Garden أن خلفيتك الأسرية لم تكن ثابتة ، وكانت عائلتك دائمة الانتقال .

ويلسون : نعم كانت أسرتى متفاوتة الحظ ، وتقلب عليها الزمن ، وقد ولد هذا شعوراً بعدم الأمن .

د . سلامة : وأنت فى قصصك دائم الابتعاد عن الجزر البريطانية . أبطالك يغادرون انجلترا لسبب أو لآخر .

ويلسون : أنا معك فى هذا . وفى هذه القصة التى أكتبها حاليا يتضح هذا بصورة أكثر جلاء . وقد حدث هذا دائماً فى كل قصة كتبتها فيما عدا دعوة متأخرة Late Call التى تدور حوادثها داخل الجزر البريطانية . ولعل هذا هو السبب فى أن هذه القصة بالذات لقيت ترحيباً من النقاد الانجليز أكبر من أى قصة أخرى .

د . سلامة : هل أنا على صواب إذا قلت أن معظم شخصيات قصصك حين تعود إلى الجزر البريطانية (فى مجرى حوادث هذه القصص) تشعر كأنها دخلت المصيدة ، ثم هى تبحث بعد ذلك عن الفكاك منها . مسز اليوت بعد عودتها تظل حبيسة روضة الزهور حتى تتاح لها فرصة الانطلاق خارج بريطانيا فى نهاية القصة ، وكذلك الحال مع بروفسور ميدلتون فى قصة اتجاهات انجلو سكسونية ، بعد أن يريح ضميره بالتصريح بما يعلمه من فساد متأصل ، يركب الطائرة فى نهاية القصة لينطلق خارجا .

ويلسون : نعم ، هذا فى الواقع صحيح تماما . ففى قصصى أنا أتناول انجلترا بطبيعة الحال . ولكنى أرى أن انجلترا قد فشلت . لا أعنى أنها فشلت فى مسائل مثل السوق الأوروبية المشتركة أو ما شابه ذلك . ولكنى أناقش الموضوع على مستوى أكثر فلسفية وأعمق من ذلك . فأنا أرى انجلترا كالمبتدئين فى السباحة الذين لا قبل لهم بخوض البحر . فهم يذهبون إلى الشاطىء ويغمسون أقدامهم فى الماء ، ثم يعودون على عجل ولكن ما أن يدخلوا كوخهم حتى تعاودهم الرغبة فى الانطلاق إلى المحيط مرة أخرى . فشخصياتى فى مثل هذا الوضع تماماً . وأظن أنى أوضحت فى كتابى **الحديقة البرية** The Wild Garden أن كثيراً منهم ينظر إلى الماضى متسائلا عن اللحظة التى

كفوا فيها عن الاقدام على محاولة السباحة ، وأحياناً ما أتركهم فى نهاية القصة يخالجهم الشعور بأنه أصبح فى استطاعتهم أخيراً معالجة السباحة ، قد لايبتعدون كثيراً عن الشاطىء ، ولكنهم قد تعلموا على الأقل كيف يكون العوم .

د. سلامة : لعل هذا أصدق ما يكون على نهاية قصة كهولة مسز اليوت The Middle Age of Mrs. Eliot

ويلسون : هذا حق تماماً . فالطائرات تظهر دائماً فى قصصى كما تلاحظ فى قصة **الشوكران وما بعده** Hemlock and After وقصة **اتجاهات أنجاو سكسونية** Anglo — Saxon Attitudes وكذلك فى قصة **كهولة مسز اليوت** The Middle Age of Mrs Eliot. ، فى كل هذه القصص نترك الشخصية الرئيسية فى النهاية محلقة فى الجو ، أو على وشك التحليق . مسز اليوت تكتب لأخيها أنها حصلت على وظيفة سكرتيرة لعضو البرلمان ، وأنها تغلبت على شعورها وأصبح فى إمكانها السفر إلى تلك البلد فى آسيا التى قتل فيها زوجها هناك دائماً الحاجة إلى الانطلاق خارجاً . والطائرة هامة بالنسبة إلى . والمطار رمز — وكذلك حفل الكوكتيل ، فنى قصصى يرمز كلاهما إلى جحيم العصر ، فنى المطار والحفل على السواء هناك ذلك الخضم المدلهم من الفوضى . والمطار فى نفس الوقت محك اختبار ، والجحيم — فيما افترض — أيضاً محك اختبار . ففى زحام المطار ، وفى الطائرة يشعر المرء حقيقة بالانفراد بين أخلاط الناس ، فالمرء فى هذه الحالة يشعر أنه اقتطع عن العالم . الا تذكر مسز اليوت وهى تنظر من نافذة الطائرة عبر آلاف الأميال من الصحراء . كان هذا هو الوقت الفريد الذى أدركت فيه حجم العالم الضخم .

د. سلامة : بدأت تحس بفرديتها إزاء العالم المتسع .

ويلسون : أظن ذلك .

د. سلامة : ومع ذلك فحين يعود هؤلاء الشخصيات إلى بلدهم الأم يشعرون بالضياع .

ويلسون : هو كذلك فيما أعتقد ، أو لنقل أنهم حين يعودون يضطرون

للكفاح للاحتفاظ بهذه الفردية . يضطرون إلى اصطناع دور . فمسز اليوت فى موطنها تتخذ أدواراً عدة ، فهى المضيفة الاجتماعية ، وهى منظمة النشاط الخيرى ، وهى هاوية جمع التحف الخزفية ، وهى الزوجة الوفية لمحام ناجح .

د . سلامة : يتبادر إلى أن هذا بالضبط عكس ما كان يمكن أن يقوله ت . س . اليوت فى هذا الموضوع . فهو يتخذ من العودة إلى الموطن رمزاً إلى الاستقرار والإيمان فى رباعيته « كوكر الشرقية East Coker » يقول « فى بدايتى نهايتى In my beginning is my end » ومع ذلك فكان يصور مجتمع الفنادق الدولية على أنه رمزا للجحيم .

ويلسون : لا غرابة فى ذلك . فأنا أدرك وجهة نظره ، وأنى أعتقد أن الفندق الدولى والمطار يرمزان إلى الجحيم . فكلا الرمزين يشير إلى انقطاع جذور الإنسان فى بيئته الأصلية . ولعل الناقد الدكتور ف. ليفز Dr. Leavis يتفق أيضا معنا فى ذلك . ولكننى أعتقد شخصياً أن هذا شيء لا مهرب منه . فهذه هى الحياة المعاصرة ، ولا بد لك أن تمتحن بهذه النار ، فبدلا من أن نسميها « الجحيم » فلنسمها « محنة النار » . عليك أن تمر بهذه « المحنة » كى تجد نفسك فى النهاية . لا موئل من ذلك . نحن فى انجلترا نهرب من المدينة إلى الكوخ فى الريف ، وقد يذهب الناس فى هذه المنطقة من العالم إلى شاطىء البحر ، ولكن هذا لا يعطى المناعة . خذ مثلا ذلك الحادث المشهور الذى حدث فى هوليود ، تلك العائلة التى اتخذت منتجعاً لها فى فيلا فاخرة ضخمة فى هوليود ، ولكن خرج اليهم بعض المجانين قادمين من صحراء كاليفورنيا فقتلوا أولاد العائلة جميعاً . لا مهرب إذن من مواجهة الواقع . لابد أن ندرك أننا جميعا أصبحنا بلا جذور يمكن أن نركن اليها . صحيح أن القارىء لكتاباتى يرى أنى أستند إلى التقليد الإنجليزى فى كتابة القصة ، وأنى أهتم بالحياة الإنجليزية ، ولكنى حريص دائماً أن تمر شخصياتى بمحنة الاختبار هذه التى يصبح عليهم فيها أن يواجهوا حقيقة انقطاع جذورهم الأصلية . ولعل هذا أوضح ما يكون فى قصتى أمر لا يضحك No Laughing Matter حيث تمر شخصياتى الست باختبارين كبيرين الأول منهم يفترض أنه حدث فى

الثلاثينات من هذا القرن حين قدمت إلى انجلترا جماعات من الهاربين من حكم النازى فى المانيا من مختلف المذاهب والاتجاهات ، بعضهم كان طيباً ، والبعض لم يكن كذلك . وكان على الأفراد الإنجليز أن يمروا باختبار تقبل هؤلاء الأقوام بينهم دون الشعور بالمضض ، ودون أى تمييز . وقد تناولت هذا الاختبار فى قسم كبير من القصة . وجاء الاختبار الثانى بعد الحرب العالمية الثانية . فهناك جانب من القصة تجرى حوادثه فى مصر أثناء حرب السويس ، وجانب آخر تجرى حوادثه فى مراكش أثناء تحركها للاستقلال . وفى هذا الجزء من القصة تخرج الشخصيات من موطنها فى انجلترا إلى العالم الخارجى لتواجه تلك الحقيقة وتتعامل معها ، وهى أن وضع الفرد الإنجليزى خارج بلاده أصبح الآن غير وضعه فى القرن التاسع عشر . ونتاج هذين الاختبارين كما يتضح من مجرى حوادث القصة أن يشعر الأفراد الإنجليز أنه ليس عليهم فحسب أن يتلقوا بين ظهرانيهم أفواجاً من اللاجئين (ولو كنت أكتب عن اليوم لأضفت الباكستانيين وسكان جامايكا إلى اللاجئين الألمان) بل عليهم أيضاً أن يقبلوا ويتفهموا أساليب الحياة الجديدة للمجتمعات غير الإنجليزية عبر القارات .

د . سلامة : لقد عرف الإنجليز دائماً بأنهم قوم بطبيعتهم منعزلون .

ويلسون : أنا أتخذ موقفاً معادياً لهذه الانعزالية ، رغم أنى انجليزى أيضاً . ولهذا فاتجاهى السياسى بصفة عامة لا يميل إلى اليسار الشديد ، لأنى لا أؤمن بتغليب المبدأ على الجانب الإنسانى . فأنا من مذهب يمكن تسمية أتباعه « بالإنسانيين الليبراليين Liberal Humanists » . وبصفة عامة ميولى مع حزب العمال . ولذلك فانى لا أتشيع لحكومة المحافظين الحاضرة ، لأنها كما يبدو لى تحاول أن تعيد الشعب الإنجليزى إلى جموده القديم ، دون أن يكون للأفراد من الإنجليز تعاطف مع العالم الخارجى . وأنى أعتقد أننا أصبحنا على شفا ذلك الآن . وهذا شىء يحزن حقاً . وهذه النكسة جاءت كأنها شىء طبيعى ، لأن الناس بطبيعتهم يخشون الإبحار إلى الآفاق الخارجية ، فهم يخرجون إلى البحر هنيهة ثم يرتدون على أعقابهم . وأنه لمما يلفت النظر حقاً

أنه فى الوقت الذى تدخل فيه بريطانيا السوق الأوروبية المشتركة . نجد الشعب الإنجليزى — سيكولوجياً — وقد انطوى على نفسه . ما عليك إلا أن تنظر فى الصحيفة اليومية لترى أن الحديث الدائم يدور حول انجلترا كجزيرة مغلقة .

د . سلامة : هل هو شعور بانعدام الطمأنينة ذلك الذى يداخل الشعب الإنجليزى ؟

ويلسون : هذا شىء طبيعى . شخصياتى القصصية دائماً تعانى هذا القلق . ولعل هذا لا يتعلق بالإنجليز فحسب ، أفراد الإنسان بصفة عامة يعانون القلق فى عالم تكنولوجى معقد دائم التغير . وأنا ككاتب انجليزى فى استطاعتى أن أكتب عن معاناة الإنجليز من البشر فحسب ، لأنها المجموعة البشرية التى تدخل ضمن نطاق خبرتى المباشرة . ولكنى أستطيع اختبار معاناة الإنجليز وقلقهم ضمن اطار بشرى أشمل ، وذلك بتعريض شخصياتى القصصية لخبرات فى التعامل مع الأجناس البشرية الأخرى خارج نطاق الجزيرة . وأجدنى هنا على طرفى نقيض مع العديد من زملائى كتاب القصة الآخرين (فيما عدا جراهام جرين Graham Greene) . والعديد من النقاد الذين كثيراً ما تساءلوا لماذا أكتب دائماً عن « الخارج Abroad » . مثلا كينجسلى آميس Kingsley Amis كاتب القصة المعروف يحتقر فكرة الكتابة عن « الخارج » . وأخشى أنى لا أتفق مع هؤلاء جميعاً . وقد جبت العالم خلال السنوات الأخيرة ، ولا بد لى من تصوير سلوك الإنجليز فى هذا الخضم المتسع من البشر .

د . سلامة : هذا مفهوم . وعلى كل فاللغة الإنجليزية الآن ليست لغة التخاطب لأهل الجزر البريطانية فحسب ، بل إنها لغة التخاطب لأقوام أخرى فى استراليا ونيوزيلند وبعض مناطق أفريقيا والأمريكيتين .

ويلسون : هذا حقيقى . وسواء أحببنا ذلك أو كرهناه ، فان عدداً من أحسن القصص التى كتبت بالانجليزية جاءت من أقلام كتاب افريقيين ،

هناك قصص أيضاً مكتوبة بالإنجليزية بأقلام كتاب من نيجيريا ، وغانا ، وجزر الهند الغربية . والقارىء الإنجليزى فى الجزر البريطانية قد لا يجد هذه الحقيقة سهلة القبول . والكاتب الملون الوحيد الذى يجد قبولا لدى القراء الإنجليز هو ف . س . نايبول V.S. Naipaul ، وذلك لأنه ينقد الحياة فى جزر الهند الغربية ، ويؤمن بمعتقدات تقليدية محافظة ، رغم كونه أصلا من سكان هذه الجزر .

د . سلامة : ألا ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا أيضاً أن عدداً من روائع القصص الإنجليزى كتب خارج الجزر البريطانية ، بل إن عددا من الكتاب العمالقة بالإنجليزية جاءوا من استراليا مثل باتريك وايت Patrick White ، ومن كندا مثل مالكوم لورى Malcolm Lowry ؟

ويلسون : حقيقى هذا . أما عن مالكوم لورى فقد مات ، وكان كاتباً رائعاً حقاً . وباتريك وايت عظيم حقاً وهو صديق لى . ولكنه ينتمى إلى تقليد فى الكتابة انجليزى صميم رغم كونه استرالياً . هو يعيش الآن فى سيدنى ، ولكنه غير راض عن ذلك . وقد عاش فترة طويلة فى أوربا وفى اليونان بالذات .. نعم ما تقوله حقيقى عن ازدهار القصة الإنجليزية خارج الجزر البريطانية . وعلينا أيضاً أن نواجه حقيقة تفوق القصة الأمريكية على القصة الانجليزية حالياً . القصاصون الانجليز يعيشون حالياً فى عالم مغلق . وهذا ما تتصف به حركة الجيل الغاضب وكذلك قصص س . ب . سنو C. P. Snow أنهم يعيشون فى عالم مغلق ممعن فى الاقليمية . الجيل الغاضب يشغل نفسه بالطبقة الوسطى فى انجلترا وكيف أنها لم تتلق الاعتراف اللائق ، ومن ثم فمعظم قصصهم تدور حول أشخاص قدموا من أقاليم الجزيرة ، وقد اتخذ عدد من كتاب الغضب هؤلاء آراء راديكالية فى شبابهم المبكر ، ولكن حين ثبتت أقدامهم تحولوا إلى أقصى اليمين . .

د . سلامة : هل ينطبق هذا على س . ب . سنو ؟

ويلسون : لا؟ ولكنه ينطبق على كينجسلى أميس ، وجون براين John Braine

وجون أوزبورن John Osborne ، الذين هم الآن يمينيون . وهم أيضاً إقليميون منعزلون . وكانوا كذلك دائماً . البورجوازية الصغيرة فى كل بلد دائماً محصورة منعزلة . لذلك جاء الاهتمام بقصص هؤلاء من كونهم منحوا صوتاً للأقاليم فى عالم تتحكم فيه العواصم الكبرى .

د . سلامة : قصة أميس Amis المسماة **شخص انجليزى سمين** One Fat English Man قد تكون ذات مغزى فى هذا المقام . فبطل القصة رجل انجليزى منتدب للولايات المتحدة لفترة من الزمن . وهو هناك على غير استعداد للخضوع لمؤثرات ذلك المجتمع وتلك البيئة ، بل إنه يحكم على ذلك المجتمع بمقاييس بيئته هو . باختصار هو لا يستطيع التأقلم .

ويلسون : أميس شخص لطيف أعزه كثيرا ، وله موهبة كبيرة ، ولكن من على شاكلته من القصاصين مناقضون لجماعة بلومزبرى Bloomsbury (التى كانت تؤمن بالثقافة الرفيعة) . هو وغيره يظن أن هذه الجماعة وما ترمز إليه من ثقافة الطبقة المتوسطة العليا قد سيطرت على القصة زمناً أكثر مما يجب ، وأن صوت مدن الأقاليم ، وجامعات الأقاليم ، والبورجوازية الصغيرة لم يسمع من قبل . ولذلك تحدث هو وزملاؤه باسم هذا القطاع من المجتمع ، وصفق لهم الناس على أنهم ثوريون . وأذكر فى ذلك الوقت فى الخمسينات كيف كان ينحون باللوم على الفرنسيين مثلا لأنهم لم يهتموا الاهتمام الكافى بجيل الغضب فى انجلترا . لا أرى كيف يمكن لهم أن يهتموا . ماذا يعنى التقسيم الطبقى الداخلى فى انجلترا بالنسبة للقارىء الأجنبى ؟ هذا موضوع ضيق محدود . ماذا يهم القارىء الخارجى إذا ظفر أهل مانشستر باهتمام أكبر من ذلك الذى ظفر به أهل ليفربول ؟ ولهذا فانى عزفت عن ذلك كله . وقد كان هذا العزوف أمراً سهلا بالنسبة إلى . وقد يرجع ذلك إلى نشأتى فأمى أصلا من جنوب أفريقيا ، وكانت عائلتى أصلا غنية ثم حط بها الزمن ، فنزلت من طبقة إلى طبقة ، وكنا دائمى التنقل ولذلك فإنى لا أدعى الفخر بالانتماء إلى مدينة معينة أو إقليم بعينه . وقد عشت فى لندن طويلا ، ولكنى لا أسمى نفسى لندنياً . وقد ولدت على الساحل الجنوبى لانجلترا ،

ولكن لا أدعى لنفسى أصلا هناك . كذلك لا أشعر أن لى جذراً فى جنوب أفريقيا . اللهم إلا نوع من الحب أشعر به نحو المناظر الطبيعية فى الريف هناك . وعلى هذا فأنا إنسان بلا جذر ، عشت لخمسة عشر عاماً فى الريف وهذا يفسر الشىء الكثير بالنسبة لقصصى . أظن أنه يمكن أن تصفنى بأنى « بوهيمى ».

د . سلامة : لقد ذكرت هذا عن نفسك فى كتابك « **الحديقة البرية** The Wild Garden » ولكننى أخذت كلمة « بوهيمى » على أنها تشير إلى كثرة تجوالك .

ويلسون : نعم ، ولكنى « جوال ثابت » . وهذا تناقض نابع من العالم الذى نعيش فيه . هو عالم تكنولوجى دائم التغير ، ومن ثم يصبح الإنسان فيه فى جولان دائم ، ولكن إذا لم يكن هناك أيضاً نوع من الثبات شعر الإنسان بالضياع .

د . سلامة : ليس هذا تناقضاً ، ولكنه نوع من التوفيق أو الموقف العدل .

ويلسون : هو فعلا نوع من التوفيق . إذ من النادر أن يستطيع الناس تبين الخط الفاصل بين الأبيض والأسود لأن الحياة لا تقطع فى الفصل بينهما ، بل يوجد دائماً مجال للتداخل بينهما . ولعل هذا هو السبب فى أن بعض الناس يعتقد أن قصصى تشاؤمية ، ويعللون ذلك بأنهم لا يجدون لقصصى أبطالا بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة . ولكن إذا سألتنى عما إذا كنت قد التقيت ببطل ، فسيكون ردى أنى لا أعرف فى الواقع ما تعنيه هذه الكلمة ، لا أستطيع أن أتبين أنها تشير إلى رجل عقد عزمه على أن يفعل هذا أو ذاك . لم يمر بى مثل هذا الرجل ، وإذا مر بى فانى سأراه مدعياً .

د . سلامة : بل لعله لن يكون شخصاً حقيقياً على الإطلاق ؟

ويلسون : قد لا يكون .

د . سلامة : لنستعرض الآن ما كتبته أنا فى مقدمتى للترجمة العربية

لمسرحيتك **شجرة التوت** ، ولنر ما سيكون تعليقك على ذلك . لقد وصفت هذه المسرحية بأنها تقليدية المبنى ، ولكنها ثورية المضمون .

ويلسون : هذه المسرحية سيئة التركيب ، لأن القدوات التى أقتديت بها كانت تقليدية جداً . وقد قال الناقد المسرحى كينث تاينان Kenneth Tynan الذى أعجب بالمضمون ، أن المسرحية مزيج من إبسن Ibsen وجرانفيل باركر Granville-Barker ، وهذا صحيح . فهى تقليدية جداً ، على عكس خبرتى فى القصة . إذ فى ميدان القصة كنت دائم التجريب ، ومن ثم أصبحت قصصى متعددة الأساليب .

د . سلامة : لعل قيمة هذه المسرحية بالنسبة للقارىء العربى أنها تجمع بين الاتجاهين المتناقضين لبرخت ويونسكو ، أقصد المسرحية الهادفة فى مقابل المسرحية العبثية .

ويلسون : أنت بذلك تعطيها أكثر مما تستحق حين تذكر هذه الأسماء اللامعة .

د . سلامة : فى هذه المسرحية أنت تتناول ثلاثة أجيال من عائلة بادلى Padley وهى عائلة شيخها الاستاذ بادلى عميد الكلية واستاذ التاريخ المتقاعد . ولا يبدو أن فى هذه المسرحية بطلا معيناً . فما هو وضع الابن جون بادلى (المصلح الاجتماعى الأسطورة الذى يفتضح أمره عبر حوادث المسرحية ؟) .

ويلسون : إلى حد ما يمكن اعتباره نوعاً من « البطل الضد » لأنه الشخص الذى يثبت أن حياته كانت تنطوى على الدجل . وإذا قرأت قصتى **دعوة متأخرة** Late Call هنـــاك هارولد ابن الشخصية الرئيسية ، وهو ناظر مدرسة ماتت زوجته . وقد كانا زوجين يشابهان فى حياتها الابن جون بادلى وزوجه . أنا فى هذه القصة — كما فى المسرحية — أهاجم ذلك العالم الذى تعطى فيه الأولوية للنظم الصارمة دون اعتبار للمشاعر الإنسانية .

د . سلامة : فى مسرحية **شجرة التوت** هناك مقابلة بين الشخصيات

لورد Peter Lord وشخصية كيرت لاندك Kurt Landeck هل آراؤك هي نفس آراء بيتر لورد ؟ .

ويلسون : نعم بصفة عامة . كان الهدف من هذه المقابلة أن أقول : لابد أن تكون العلاقات مبنية على مشاعر حقيقية . وبيتر لورد يميل إلى جانب العقل والفكر . وليس إلى جانب الإغراق العاطفي ، وهو رجل ذو عزيمة . أما الشخصية الهامة ، والتي تعتبر محك اختبار للشخصيات الأخرى فهي شخصية مسز جيرالدين مور . فهي شخصية عبثية ، ولكن في إطار هذه العبثية يمكن أن نطلق عليها ما يطلق على بعض شخصيات دستويفسكي « الأبله الذي رفع عنه الحجاب The Divine Fool » . فرغم حديثها العبثي ، وأقوالها الميلودرامية ، فإنها تملك ما لا يملكه الآخرون : شفافية الرؤيا ، واليقين اللدني .

د . سلامة : وأنت تقابل بينها من هذه الوجهة وبين آل بادلي الذين يقودون حياة عقلانية صرفة تغفل الحدس والشعور .

ويلسون : هذه المسرحية مأساوية في الواقع بالنسبة للجانبين . ورغم أني اتفق مع جوزيف بريستلي حين قال إن الأفضل أن يكون لدينا فاعلو خير بدلا من أن يكون هناك فاعلو شر . ولكن يحدث أحياناً أن فاعلي الخير ينظرون إلى الإنسانية نظرة عقلية محضة دون أن يأخذوا في اعتبارهم طبيعة البشر . وهناك ذلك المنظر التراجيدي في نهاية المسرحية حين يحاول بروفسور بادلي العجوز أن يبسط يده لزوجته ، ولكنها لا تسمح بذلك ، ولا تعترف بالفشل . هو يقول لها « انظري لقد فشلنا » ولكنها لا تعترف وتمضي مقبلة في تقاريرها حول قانون العقوبات في السويد . هذه لحظة مأساوية ، وقد كانت ذات وقع عظيم حين مثلت على المسرح .

د . سلامة : يتضح من هذه المسرحية أيضا أن الدعوة إلى الإصلاح ليست مسألة بطولات فردية ، ولكن لابد أن تكون نتيجة تضافر جماعي .

ويلسون : هذا حقيقي ، ولكن هناك مسألة هامة أخرى أجد نفسي فيها

مناقضاً للماركسية ، فأنت لا يمكنك أن تكون صاحب عقيدة تدعو إلى سعادة الإنسان ، دون أن تكن الحب لأفراد البشر كأفراد . لابد أن تهتم بأفراد البشر كأفراد . كثيراً ما يسمع المرء عن رجل عظيم (أو امرأة عظيمة) قدم الكثير مما غير وجه العالم ، ولكنه لم يستطع أن يقيم صلات طيبة مع زوجته فى هذه الحالة يشك المرء فيما قدم ذلك الرجل البطل للعالم . إذا لم يكن باستطاعته اصلاح بيته ، فكيف له أن يصلح العالم ؟ .

د . سلامة : نقطتى التالية هى أنك لا ترى فى الغيبيات الخالصة ولا فى العقلانية المحضة وسيلة للرضا النفسى ، ويقترن بذلك رفضك التام للفلسفات العدمية . هل هذا صحيح ؟ .

ويلسون : هذا صحيح تماماً . ومع ذلك فقد اتهمنى الناس بأن لى اتجاهاً تشاؤمياً عدمياً فى قصصى . فى هذه القصص جانب ينطوى على اليأس وبعض حوادث القصص قد يؤدى إلى هذا الشعور . برنارد ساندز بطل قصة **الشوكران وما بعده** يقضى من اليأس ، بعد أن وصل إلى مرحلة عدمية ، وأصبح لا مكان له . وقد يكون هناك شىء من العدمية فى قصة **أمر لا يضحك** No Laughing Matter . فهناك الأخ ذو الميول اليسارية يبدى الشجاعة أحيانا ، وهو صحفى ناجح ويختلف مع بعض الأحزاب المناقضة أثناء الحرب الأهلية فى أسبانيا ، وهو الشخص الوحيد الذى لديه الشجاعة للكتابة حول هذا الموضوع . ثم إنه لا يستطيع العيش وحيداً ، فيعمل فى برامج التلفزيون ، بيد أنه كان دائم النقد لكل شىء ، ولذا أصبح أثيراً لدى الجمهور . ومع ذلك فهو يتدهور لأنه صاحب اتجاه عدمى . الواقع أنى لا أحب الناس الذين ضاق أفقهم إلا عن نظرية واحدة لا يحتملون غيرها ، وكذلك أكره العدمية ، أنى أومن بتوفيق متحرر بين هذا وذاك .

د . سلامة : لعل هذا هو السبب فى أن برنارد ساندز قضى عليه بالفشل ، وكذلك آل بادلى لأن كلا منهما كان صاحب اتجاه واحد لا يحيد عنه قيد أنملة ودون تمييز . أما بالنسبة لمسز اليوت ، فانها أنقذت نفسها بعد أن أوشكت على الأنهيار .

ويلسون : نعم إنها تنقذ نفسها ، لأنى أومن بالمواءمة والتوفيق . فرغم كل أخطائها هى امرأة شجاعة جداً . فهى تواجه اليأس الحقيقى ، وتحتمل انهيار أوهامها . لعل من أوقع اللحظات فى قصة **كهولة مسز اليوت** The Middle Age of Mrs. Eliot ، تلك اللحظة التى تواجه فيها مسز اليوت مستر دارلنجتون سكرتير الجمعية الخيرية . كانت مسز اليوت رئيسة فخرية لهذه الجمعية الخيرية أيام ثرائها : والآن بعد أن زالت نعمتها تسأل دارلنجتون الاخصائى الاجتماعى المحترف هل يمكنها أن تعمل كموظفة فى هذا الحقل . فيرد عليها « أخشى أنك لن تنفعى . فالأمر جد مختلف بين كونك سيدة ثرية ، وبين وظيفتك كاخصائية اجتماعية » . كانت هذه لحظة قاسية بالنسبة لمسز اليوت ولكن كان عليها مواجهتها . ومن هنا يمكن اعتبارها شخصية قوية .

د . سلامة : نقطة أخرى : ليست القوة أو السيطرة وليدة المغالاة فى المناداة بالمبادىء المطلقة ، ولا هى وليدة الإدارة المحكمة التى تغفل الناحية البشرية ، والعلاقات الإنسانية الأساسية .

ويلسون : هذا صحيح تماماً . وهذا على الجانب الآخر من رفض العدمية . وهو موقف يتضح تماماً من القصة التى أوشكت الآن على الانتهاء منها (**فى كل مكان فى اللحظة ذاتها** Everywhere at Once « [١] فأنا فى هذه القصة أقابل بين شخصيتين : ذلك العالم الذى عرف بالنجاح والذى أتى بأشياء كان من شأنها بعث حياة جديدة فى آسيا ، ولكن حين يذهب إلى آسيا بنفسه يصبح عاجزا عن معالجة المحن الاجتماعية التى يراها لأنه كان دائماً شخصاً عقلانياً يؤمن بسيطرة العلم . وهو فى القصة يقابل بشخصية تلك الفتاة الهبية Hippy التى تندمج فى مستعمرة هبية ، ثم تندمج فى عدة جماعات دينية آسيويق وينتهى بها الأمر إلى الاندماج فى نوع من البرهمانية مع أحد الكهنة السواة Swami وتحدث بعض الاضطرابات والفوضى نتيجة لهـذا . هاتان الشخصيتان فى القصة تمثلان نقيضين كلاهما سىء : العالم يمثل جانب العقلانية

(١) نشرت هذه القصة بعد ذلك بعنوان «As If By Magic» « كأنما هو فعل السحر .

القسرية المتشددة ، والفتاة تمثل العدمية المسرفة التى تغمط العقل كل حقوقه . وعلى المرء أن يختط طريقاً وسطاً . وهذا ما يجعل الناس يتصورون أنى شخص تقليدى . ففكرة الناس اليوم عن الموقف « الإنسانى الليبرالى » الذى اتخذه هى أنه موقف فيكتورى كوميدى . على الأقل هذه هى الفكرة فى الغرب .

د . سلامة : ما الذى يقصد بالضبط « بالإنسانية الليبرالية ؟ » كثيراً ما استخدمت هذه العبارة مضافة الى اسمك .

ويلسون : أظن أنه يعنى بذلك الشخص الذى ليست له معتقدات لدنية محددة ، ولكنه يؤمن بالإنسان وبقدرة الإنسان كقيمة فى حد ذاتها ، وهو يضمن فى ذلك الإيمان بأكبر قدر مستطاع من الحرية والتسامح (ويتفق مع هذا رفض الفلسفة العدمية) . فنحن فى الغرب نعيش فى عالم يبدو فيه أن كل نوع من « اللامعقول » أصبح مستظرفاً . وليس هذا وليد اليوم بلى أنه يعود إلى زمن د . هـ . لورنس D. H. Lwrence (الأب الروحى والأصل لكثير من « اللامعقول ») .

ومن ناحية أخرى نحن نعيش أيضاً فى عصر الفاشية الفكرية بأنواعها . الناس فى هلع من العالم الذى يعيشون فيه ومن ثم فهذا هو رد فعلهم له ، لكم أنا تواق لتأليف كتاب عن روديارد كبلنج Rudyard Kipling . فقد كان رجلا عظيم الحساسية وكاتباً ذا شأن . بيد أنه علق الآمال الكبار على « الإمبراطورية البريطانية » — وكان ذلك الإطار الأمثل لكثير من معاصريه الذى من خلاله يمكن نشر الحضارة — كان يأمل أن تمنح « الإمبراطورية » الحضارة للعالم وتنسج من البشر نسيجاً متماسكاً ، يمكن معه أن تتحقق المدنية . ولكنه عاش ليدرك أن ذلك لم يكن إلا أملا زائفاً . وأن الإمبراطورية ما هى إلا مسوح تختفى تحتها الأغراض المادية الصرفة .

د . سلامة : أظن أن كبلنج يصلح أن يكون شخصية فى احدى قصصك . لأنه يمثل الرجل ذا المثل المحدودة الأفق والذى يحاول فرض هذه

المثل بغض النظر عن الآثار السيئة التى يمكن أن نتركها فى العلاقات الإنسانية .

ويلسون : أنا مهتم جداً بهذه المشكلة ، وأعالجها فى قصصى ، وأنا مقتنع بأهميتها .

د . سلامة : يذكرنى هذا بمحاضرة ألقتها احدى المؤرخات من جامعة كمبريدج منذ سنوات هنا فى الكويت وكان اسمها اليزابث مونرو Elizabeth Monroe على ما أظن ، وكانت تحاول فى هـــذه المحاضرات أن تثبت أن الحكم على التاريخ ينبغى أن يأخذ فى الاعتبار الظروف التى أدت إلى اتخاذ قرارات معينة ، لا النتائج التى تترتب على هذه القرارات . وضربت لذلك مثلا الظروف التى دعت الحكومة البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية إلى تحويل الكثير من البلاد العربية إلى حقل كبير للبطاطس لكفاية مئونة الجيش البريطانى المحارب ، دون أن تأخذ فى الاعتبار حاجات سكان هذه البلاد . ما رأيك فى ذلك باعتبارك مؤرخاً ؟ .

ويلسون : هذا تفسير مزر للغاية . إنى احتقر مثل هذا الرأى . فهو يبرر استغلال الضعفاء ، وأنا أعتبر ذلك أمراً مشيناً ، وقد حاولت فى قصصى أن أندد بهذا الاستغلال للمستضعفين . ولكن هناك جانباً آخر لهذه المشكلة عالجته فى قصصى ، هو يرد فى القصة التى أوشكت على الانتهاء منها Everywhere at Once ، وكذلك **قصـــة الكهول فى حديقة الحيوان .** هذا الجانب الذى لا مفر من مواجهته ، هو سبب انتشار الفاشية فى العالم فى عصرنا الحاضر . إذ ينبغى أن ندخل فى الحسبان أن هناك جماعات ضخمة من الناس فى العالم ، ليست بالضعيفة ، كما أنها ليست بالقوية ، هى جماعات يمكن وصفها بالعصبية والخبث . وخطورة الموقف ترجع إلى أنه حين يحاول المرء مساعدة الضعفاء ، سرعان ما يتهم بأنه يمد اليد لهذه الجماعات الخبيثة . وهذه هى المشقة التى تواجه « الإنسان الليبرالى » فى مسلكه . إذا أخذنا مثلا ما حدث فى ايرلندا الشمالية فى الوقت الحالى ، فان الأقلية الكاثوليكية على حق

فى مطالبها ، ولكى لا أجد مبرراً لسلوك العنف الذى يتخذه الجيش السرى هناك ، لا أجد مبرراً لقتل الأبرياء قتلا عشوائياً بدعوى تحريك الموضوع . لهذا ينبغى أن يوضح المرء أنه إذا كان بصدد مساعدة الضعيف فانه لن يخضع لتأثير العصبيين الغوغائيين . هذه هى المشكلة كما أتصورها . فى القصة التى أكتبها الآن هناك اضطرابات الهيبين وهى مرتبطة بهذه المشكلة . كون هؤلاء الشباب يبحثون عن دين لهم أمر طيب فى حد ذاته . وهم يبحثون عن هذا الدين بين فقراء الهنود ، وهذا تواضع محمود . ولكن بين هؤلاء الشباب عدد من النزقاء المخابيل ، قوم يودون تغيير العالم لا لخراب فيه ، ولكن لإحساسهم هم بالشقاء . هناك جزء صعب فى هذه القصة ، فالعالم يتوزعه صنفان ، صنف متسلط يفرض بطولاته ، وصنف يهدم السلطة ويغير النظام كوسيلة للتفريج عن اضطراب نفسى دون مراعاة للناس من حولهم .

د . سلامة : هل يؤدى هذا بنا إلى الاعتقاد بأنك تؤمن بالمثالية ؟

ويلسون : نعم أنا مثالى جدا . ومنذ فترة كنت أجرى حديثاً مع المحرر الأدبى للاوبزرفر ، وكنت بصدد التعليق على جيل الغاضبين كنت أبدى استيائى منهم لتبدلهم من اليسارية المتطرفة إلى اليمينية المتشددة وذلك بعد أن حققوا كسباً مادياً . فتعجب الصحفى لنقدى هذا مذكراً إياى بأن آرائى فى القصص ذات نبرة واقعية تهكمية . فقلت له هذه الآراء فى الكتب ، أما ما أتحدث به فهذا رأيى الشخصى . وأظن أنى فى الواقع مثالى أكثر مما أقر به عن نفسى كتابة .

د . سلامة : يقودنا الحديث عن « المثالية » إلى ما جاء فى كتابك الحديقة البرية عن الشاعر الانجليزى شللى Shelley . أنت تقول فى ذلك الكتاب أنك أحببت منطقة مارلو Malrow بالقرب من أكسفورد لارتباطها بذلك الشاعر الذى عاش فيها .

ويلسون : أنى معجب بشللى كإنسان ، ولكن يبدو أيضا أنه كان انساناً صعباً . ولكن الشخص الذى أعجب به حقيقة هو لورد بايرون Lord Byron كانت له بالطبع أخطاء عدة ولكنه كان كريماً شجاعاً .

د. سلامة : أظن أنى اختلف معك فى الرأى . فهو لم يكن كريماً ، بل كان أنانياً ، خذ مثلا سوء المعاملة التى لقيها لى هنت Leigh Hunt على يديه فى ايطاليا .

ويلسون : لقد كان آل هنت Hunt معقدين ، ولكنك على حق . فاذا عدنا إلى شللى Shelley فانه كان مثاليا حقاً . ويؤثر عنه أنه كان يكتب رسائل يدعو فيها إلى السلام ويضعها فى زجاجات ثم يلقيها فى البحر على أمل أن تنتشر رسالته فى أرجاء العالم . أنه يمثل صورة فذة للرجل المثالى .

د. سلامة : ما يلفت النظر فى شللى هو أنه رجل حاول أن يطبق مثله فى حياته ، وأن يعيش طبقاً لهذه المثل . فلم يكن يرى فارقاً بين عالم الأفكار وعالم الواقع .

ويلسون : كم كنت أود أن أشعر بذلك ، ولكن ليست هذه هى الحقيقة ، وأنى أعلم أنه لا بد للإنسان من أن يقدم بعض التسليمات للأمر الواقع . بل انى أعتقد أن الشجاعة الحقة تكمن فى القدرة على تقديم هذه التسليمات .

د. سلامة : ولكنى فى الحقيقة أرى أن سلوكك فى الحياة يتطابق مع شللى فى الكثير . فالذى يقرأ كتابك **الحديقة البرية** The Wild Garden يدرك أن لك تصوراً مثالياً للحقيقة وأنك تحاول أن تغير عالمك اليومى كى يتطابق مع هذه الصورة .

ويلسون : ربما كان هذا حقيقياً . أظن أنك أصبت الصدق فى ذلك .

د. سلامة : خذ مثلا الرمز الذى تقدمه وهو « الحديقة البرية » الذى ترمز به لإنشاء واحة صغيرة من الحياة على طبيعتها داخل البيئة المدنية للإنسان بعد أن تدخل فى الطبيعة فاجتثها وأنشأ بدلا منها المصانع والمساكن وما إلى ذلك . ألست تقيم فى مثل هذه « الحديقة البرية » فى إيست انجليا بانجلترا ؟

ويلسون : هذا حقيقى ، ولكن دعنى أقل لك أنه قد تمر بى أوقات أحس معها أن بيتى الريفى وحديقتى البرية أصبحتا كالسجن بالنسبة إلى . هذه احدى

سخريات الحياة : ما أن تبنى لنفسك مستقرا حتى ينتابك شعور جارف يدفعك للهرب منه .

د . سلامة : ولقد كانت هذه أيضاً إحدى مشكلات شللى !

ويلسون : حقاً كذلك ! ألم يكن دائم التنقل ! أليس كذلك ؟

د . سلامة : قلت لى مرة أن أمنيتك فى الحياة هى أن تكون لك حديقة برية وأن تكون دائم التنقل .

ويلسون : نعم ، والتوفيق بينهما صعب . فكى يكون لك حديقة برية ينبغى لك أن ترعاها . ولكنى وجدت حلا وسطاً . فهى أولا حديقة « برية » بمعنى أن النباتات تنمو على طبيعتها ، وفى هذا تختلف عن الحديقة « المزروعة » التى تحتاج إلى تنسيق دائم . وكذلك أنا أرتب نفسى كى أكون فى انجلترا إما فى يناير أو فى مارس (رغم الشتاء القارس هناك) لأن فى هذين الشهرين تحتاج الورود للرعاية .

إذا عدنا الآن للحديث عن مسرحيتى **شجرة التوت** . إن آل بادلى كما تعلم مخطئون فيما قدموا من تصرفات ، أما شخصيـــة كيرت لاندك Kurk Landeck اليهودى اللاجىء ، فينطبق عليهـــا ما قلت عن النزقاء ذوى الخبث ، فهو يسقط على آل بادلى ، وعلى العالم الخارجى شعوره باليأس واتجاهاته الآثمة . وقد برع دستويفسكى فى تصوير مثل هذه المواقف . لقد ألقيت عدة محاضرات منذ فترة فى لندن فى سلسلة محاضرات نورثكليف ، تحدثت فيها عن « معالجة الشر فى القصة الإنجليزية » وقد نشرت هذه المحاضرات فى مجلة « المستمع The Listener » . وأنا هنا فى موقف قد يشوبه شىء من التناقض ، إذ بينما ليس لى معتقدات لدنية ، إلا أنى أدرك أن هناك أشياء أكبر من أن تكون صواباً أو خطأ ، بل تكون خيراً أو شراً . إذ أنى أرى أن هناك من الناس — مثل إياجو Iago فى مسرحية شكسبير عطيل Othello — من تكون دوافعهم للتحطيم ليست مجرد الخطأ ، وإنما الشر الذى تنطوى عليه نفوسهم . وهذا شىء يصعب شرحه . وقد تلقيت الكثير من النقد والتساؤل

بعد هذه المحاضرات . أناس يسألون كيف يتسنى لى — أنا الذى لا أومن بالمسيحية — أن أقدم هذه الأفكار التقليدية عن الخير والشر .

د . سلامة : أظن أن هذه المسألة تتناول جان بول سارتر . فى مسرحيتك شجرة التوت ، أنت تهاجم فلسفة سارتر هجوماً عنيفاً . ألا يمكن أن تعد شخصية كيرت لاندك شخصية « سارترية » ؟

ويلسون : نعم هو كذلك . لم يكن فى استطاعتى بالمرة أن أتعاطف مع ما يمكن أن يسمى بالرجل الوصولى المتخفى The Underground Man (أى الذى يحاول الوصول إلى أهدافه بطرق ملتوية) . وقد كانت هذه هى صعوبتى مع كولين ويلسون Colin Wilson رغم أنه جعل إهداء كتابه الدخيل The Outsider إلى . أن الدخيل بالنسبة إلى هو ببساطة هتلر أو نابليون بونابرت مقلوباً رأسا على عقب . أى أنه هو الطاغية مقلوباً رأسا على عقب . هو الطاغية الذى لايستطيع أن يطغى . هؤلاء القوم يجلسون هناك وهم يجذون أسنانهم ، ويعضون على نواجذهم لعدم استطاعتهم البغى كما يحلو لهم . وعلى هذا فأنا إلى جانب الضعيف ولست إلى جانب متصنع الضعف ابتغاء الالتفاف إلى غرض ما بطرق وصولية لأن هذا الوصولى ينتظر أن تسنح له الفرصة فيطغى حين يمسك بمقاليد الأمور . إنه رجل ذو دوافع شيطانية تحفزه كى يكون هتلر أو نابليون . ولعل هذا يفسر أنه على الرغم من أن ميولى مع كتاب ليبراليين مثل فورستر Forster وفيرجينيا وولف Virginia Woolf الذين يعتبرون أن العلاقات الإنسانية لابد أنتبنى أساسا على أكبر قدر ممكن من التسامح ، إلا أنى أتفهم أيضاً كتاباً مثل كبلنج Kipling وكونراد Conrad . الذين لا يؤيدون فتح المصاريع للحرية .أنا شخصياً أود أن يتاح للناس أكبر قدر ممكن من الحرية ، ولكنى أيضاً أفهم وجهة نظر كونراد ، وكذلك دستويفسكى اللذين يبديان تشككاً ، وأعتقد أنشكهما فى محله ، لأن هناك العديد من الناس الذين تدفعهم الرغبة فى السيطرة على الآخرين إذا أتيحت لهم الفرصة ، وذلك تحقيقا لشعورهم بالأنانية ، وارضاء لشعور داخلى بكراهية العالم .

د . سلامة : يتحدث برتراند راسل فى كتابه الطريق إلى السعادة The Conquest of Happiness ، عما يسميه بالشقاء البايرونى وهو الشقاء الذى يحسه المرء بعد أن تستجاب مطالبه كلها ، فلا يجد مجالا لطلب المزيد . فالقوة والسيطرة التى لا نهاية لها تؤدى إلى شعور بالخواء .

ويلسون : إن القوة بأنواعها مفسدة . ما عليك إلا أن تذكر شخصاً مثل برناردشو . أنه كان دائماً يحاول أن يفرض نفسه . ومازلت أذكر حين كنت فتى يافعاً ، وكانت روسيا تحت حكم ستالين ، فى وقت كانت تحدث فيه أشياء مفزعة حقاً . فى ذلك الوقت كان برناردشو راضياً عن نفسه تمام الرضا ، وظهرت له صورة فى الصحف وهو يتحدث مع ستالين كتب تحتها « برناردشو يتبادل النكات مع جوزيف ستالين » . يريد شو أن يظهر نفسه بمظهر صاحب القوة الذى بلغ من الشأن أنه يستطيع أن يتبادل النكات مع أشخاص مثل ستالين .

د . سلامة : ولكن شو — كما يتبين من مسرحياته — يدعو إلى أن يعرف المرء قدر نفسه ، ألم يكن شو يحذر من التظاهر ؟

ويلسون : أظن أنه كان شخصية من طراز نيتشه . ألم يكن يعتقد بالإنسان الكامل ، السوبرمان ، أنا فى الواقع لا أومن بذلك ، ولا أحب التواضع المصطنع . خذ مثلا قصتى **دعوة متأخرة** Late Call ، أنها تتناول امرأة عادية جداً ، لا تتميز عن غيرها من الناس بأى صورة من الصور . إنها من عامة الناس ، ويقال لها فى القصة أنها لا تساوى شيئاً . وكان عليها أن تحقق ذاتها . ثم هى تدرك أن لكل فرد من البشر كيانه الخاص ، وأن لها كيانها الخاص . لقد بذلت الكثير من الجهد لأخلق شخصية عادية ، ليست ممعنة فى الفقر ، وليست جاهلة تماماً ، ولكنها ليست من الغنى ولا من العلم بمكان . عادية تماماً .

د . سلامة : هل هى تمثل ما يطلق عليه الآن البطل — الضد ؟

ويلسون : هى فى الواقع بطلة تماماً . وبطولتها تكمن فى كونها عادية .

فى اعتقادى أن كل فرد من البشر له قيمته وأهميته الخاصة . وأنى أشعر بالسخط حين يبدأ الناس فى الحديث عن الفرد البشرى وكأنه لاقيمة له . مثل هذا الاتجاه مؤسف جداً .

د . سلامة : كان حديثنا حتى الآن يتناول أفكارك وآراءك . ومع ذلك فأنت لا تعتبر نفسك قصاصاً يكتب قصصه ليقدم آراء أو مواقف فكرية معينة .

ويلسون : الذى لم نتحدث عنه هو الجوانب التى يصعب التعبير عنها بالكلمات : اجرائى للحوار فى قصصى ، والنكات التى تزخر بها ، وجانب الإضحاك فى هذه القصص . مثل هذه الجوانب تعطى قيمة للأفكار . هذه الأفكار تصبح عديمة الجدوى إذا لم استطع ترجمتها من خلال الفكاهة ، والحوار ، والحيل الفنية التى استخدمها ، وكذلك بناء القصة التى أكتبها . مثلا يقول عنى مايكل راتكليف Michael Ratcliffe أن قصصى الأولى **الشوكران وما بعده** وكذا **اتجاهات أنجلو سكسونية** ، ما هى إلا قصص قصيرة مطولة . قد يكون هذا صحيحاً بالنسبة **للشوكران وما بعده** ولكنه ليس منصفاً لقصة **اتجاهات أنجلو سكسونية** . لقد بذلت مجهوداً كبيرا فى بنائها قد لا أبذله مرة أخرى . صحيح أنها منمقة بعض الشىء ، وتقليدية بعض الشىء ، إلا أنها متقنة البناء . خذ مثلا « حفل عيـــد الميلاد » فى القصة ، حيث لكل كلمة صداها فى ذهن جيرالد ميدلتون بطل القصة (أو أحد أبطالها) . هناك حياكة متقنة لما يقال ولتأثير ذلك على جيرالد . حين تند من أحدهم بادرة كلام تخترق تفكيره ويرى المفارقة فيها إذ هو يفهمها فى ضوء آخر . وتنكشف له سخريات الحياة نتيجة لهذه المفارقة . وعلى هذا فالقصة متقنة الحياكة . فانه يهمنى جداً أن تكون قصصى كذلك . كنت منذ فترة فى برنامج تليفزيونى بانجلترا مع احدى الناقدات هيلارى سبرلنج ، وكنت أتحدث عن الأفكار فى قصصى . ولكنها قالت « لا تتحدث عن ذلك يا مستر ويلسون . أنا لا أقرأ كتبك للأفكار ، وإنما لحياكتها وتراكيبها المتقنة » .

د . سلامة : ولكن قصصك متباينة التراكيب . لقد قرأت أنا قصة **الشوكران وما بعده** منذ أمد ، وما زلت أذكر أثرها فى نفسى ، لقد أعجبت كثيرا بسرعة تغييرك للمشاهد ، وللحركة الدائرية للأشخاص ، ولكنى لاحظت فى قصصك الأخيرة ميلا إلى التمهل وإلى التأمل .

ويلسون : نعم **الشوكران وما بعده** ذات تركيب سينمائى إلى حد كبير . يقول مايكل راتكليف Michael Ratcliffe أنهـا سلسلة من القصص القصيرة أدمجت فى واحدة . أتعلم أن عدداً كبيراً من الناس يقولون ذلك لأنى بدأت بكتابة القصة القصيرة . لذلك يصبح من اليسير وصف قصصى الأولى الطويلة بمثل ما ذكره رادكليف .

د . سلامة : ولكن الأمر جد مختلف بالنسبة لقصة **كهولة مسز اليوت** ؟

ويلسون : نعم أنها مختلفة ، وذات تركيب مختلف ، لأن كل قصة محكومة بموضوعها الذى يتطلب شكلا مختلفاً . فالخط الروائى قوى جداً فى قصة **الكهول فى حديقة الحيوان** The Old Men at the Zoo . ما لم نتحدث عنه أيضاً هو الفكاهة والسخرية فى قصصى . قد يصعب أن نصف نوع ما أقدم من فكاهة فى كلمات ، ولكن الواقع أن قصصى تعتمد فى تأثيرها بدرجة كبيرة على كونها مضحكة . ولا يقتصر هذا على الحوار اللاذع . ولكنى أعتقد أيضاً أن بعض تأثير هذه القصص يأتى من تحريك الشخصيات فى جمهرة ومجموعات تحريكاً دراميأ . فأنا مثل المخرج السينمائى ، أحرك شخصياتى فى جمهرة جيئة وذهاباً ، وسترى فى معظم قصصى مشاهد تتجمع فيها كل الشخصيات معاً . خذ مثلا منظر مصرع مستر اليوت فى المطار الآسيوى وسط تلك الجموع الزاخرة الحاشدة فى المطار ، وخذ مثلا الحفلات العديدة التى تعج بها قصصى ، مثل افتتاح مؤسسة فاردن هول Varden Hall فى قصة **الشوكران وما بعده** ، ومؤتمر الأساتذة لمناقشة الكشف الأثرى فى قصة **اتجاهات أنجلو سكسونية** ، وهجوم الرعاع على حديقة الحيوان فى قصة **الكهول فى حديقة الحيوان** ، وغير ذلك كثير . حتى فى قصة **دعوة متأخرة**

التى هى أكثر قصصى ألفة ووداعة . فهناك اجتماع البلدية لمناقشة إنشاء طريق رئيسى للبلدة الجديدة . لقد تعلمت هذا الأسلوب فى المعالجة من ديستويفسكى فى قصته **ذو الجنة** The Possessed هناك منظر مشهور . ستافروجين يجتمع بالمتآمرين الآخرين ، ويحضر الاجتماع الشرير بيتر باهانبسكى الذى هو من طراز أياجو Iago ، وهدفهم من الاجتماع القيسام بمظاهرة ما . ليس فى تقديرهم أن يقوموا بثورة ، وإنما يحاولون أحداث شغب فقط . ولهذا يجتمعون وتحضر زوجة العمدة ذات الأفكار المتحررة ، وتبدأ الشائعات فى الانتشار أن ثمة أشياء ستحدث ، ويتقاطر على المكان أقوام من الناس ؛ أحدهم به مس من الجنون ، ويقف أستاذ التاريخ ليقرأ بحثاً له ويطيل فى القراءة ، وتتردد فتاة شابة مرات لترفع صوتها منادية « سيداتى ، سادتى : أنا مندوبة طلبة العالم » .. وهكذا . مثل هذا المشهد هو ما أحاول تصويره والاقتداء به فى قصصى . عند نقطة معينة فى كل قصصى تتجمع كل قوى الانفجار بشكل درامى . هذه التجمعات لا تضم الشخصيات فحسب بل تضم أناساً وجماهير لا تحدد أسماؤها . وهذا يتيح الإحساس بأن هذه الشخصيات تتحرك ضمن إطار عالم فسيح رحب .

د . سلامة : ليس هذا مجرد تأثير استعراضى ، بل يبدو أن له علاقة موضوعية بمجرى القصة .

ويلسون : هو انفجار يحدث فى القصة . تتواكب حوادث القصة فى تتابع مؤدية إلى هذا الانفجار مرة واحدة . والمشكلة بعد ذلك هى لم الشمل . بعض الشخصيات تغرق ، والبعض يطفو فوق السطح . فى قصة **كهولة مسز اليوت** هناك أكثر من انفجار حقيقة ، ولكن الانفجار الرئيسى يحدث فى المطار حين يقتل مستر اليوت ، ثم هناك بعض الانفجارات الأخرى بعد عودة مسز اليوت .

د . سلامة : قد لا يرضى عدد من النقاد عن تقديمك شخصيات بلا أسمـــاء فى قصصك (رغم أنه عرف عن ديكنز Dickens أنه كان يفعل ذلك) . بعض كتاب القصـــة الفيكتوريين مثل ترولوب Trollope

وثاكرى Thakeray يقدمون شخصياتهم إلى القراء تقديماً رسمياً كما يقدم الحاجب زائراً فى حفل رسمى .

ويلسون : أجد فى كتابات ترولوب وثاكرى الكثير من الثرثرة واللغط. أما بالنسبة إلى فانى أفضل أن تستمر ذروة التوتر خلال القصة كلها . ومن هذه الوجهة فان احدى القصص التى كان لها تأثير كبير على وبالذات على قصتى **كهولة مسز اليوت** هى قصة **مسز دلاوى** Mrs. Dalloway للكاتبة فرجينيا وولف Virginia Woolf هناك فى قصة مسز دلاوى Mrs, Dalloway تجتمع خيوط القصة فى ذروتها فى حفل الاستقبال الذى تقيمه مسز دلاوى . أنها لم تكن قد التقت قط باخصائى المخ الذى أشرف على علاج مسز وارين سميت . ويذكر عرضاً اسم الفتى الذى أقدم على الانتحار . وهذا يترك أثره فى نفسها . ويمثل الحفل نقطة التقاء لكل مجريات الحوادث .

د . سلامة : بعض النقاد يقارنون قصة **كهولة مسز اليوت** بقصة الكاتبة جورج اليوت **الطاحونة على نهر فلوص** The Mill on The Floss ، ويقولون أن مسز اليوت هى ماجى تاليفر Maggie Tulliver عصرية .

ويلسون : أفضل الاعتقاد بأن مسز اليوت هى امتدادلمسز دلاوى Mrs. Dalloway . ولكنى أرى أن كل هؤلاء البطلات من النساء يمتددن من خلال تقليد واحد . أتذكر أن مسز اليوت أثناء رحلتها بالطائرة ، كانت تقرأ العديد من القصص الفيكتورى ، وكانت شديدة الإعجاب ببطلات هذه القصص ، هؤلاء الفتيات الفيكتوريات اللائى يبحثن عن مخرج . أنه خط نسائى ممتد يعود فى الأصل إلى احدى بطلات القصصى الأول ريتشاردسون Richardson فى القرن الثامن عشر وهى كلاريسا Clarissa . ويمتد هذا الخط فيشمل قصتى **دعوة متأخرة** Late Call . أنى حريص أن تكون الشخصية الرئيسية فى قصصى امرأة .

د . سلامة : الآن وقد ذكرت قراءات مسز اليوت ، يحق لنا أن نذكر قراءات أخيها دافيد الذى كان يهتم بالقصصى المفكر ويليام جودوين William Godwin . بما أن مسز اليوت كانت على النقيض من أخيها ،

فهل نفهم من ذلك أنك ترى تضاداً بين جودوين الذى كان يحبه دافيد ، وبين دكنز الذى كانت تحبه هى ؟

ويلسون : نعم هناك اختلاف ، ولكنى أحب قصص جودوين حباً جماً . لقد كتبت دراسة عنه ، وأخص بالذكر قصته **كاليب وليامز** Caleb Williams . وعلى كل فقصص جودوين معروفة بأنها قصص أفكار ، وكما تعلم أنا لا أميل للقصة التى تطغى فيها الأفكار على الناس .

د . سلامة : ومع ذلك فان قصصه تحتوى دائماً على لحظات فاصلة تتغير فيها المقادير فجأة . هل قرأت قصته **سانت ليون** St. Leon وما رأيك فى معالجة جودوين للعلم واستجلاء أثره على أقدار شخصياته ؟ .

ويلسون : أنى أعد قصة **كاليب ويليامز** Caleb Williams رائعة ، كما أنى أحب سانت ليون St. Leon وما تذكره عن استخدامه للمعلومات العلمية صحيح ، كما كان له اهتمام أيضاً بالسحر . كان أحد القلائل الذين أدركو ذلك . فى القرن السادس عشر لم يكن يفرق بين العلم والسحر . لقد نبعا من نفس المصدر ، وكان عدد من أبرع علماء القرن السادس عشر سحرة فى نفس الوقت . لقد أصبح شبه مؤكد الآن أن شخصاً مثل برونو جيوردانو Bruno Giordano قد أحرق كمشعوذ ، لأنه كان يحاول استخدام قوى سحرية ، ولكنه جاء بعدة اكتشافات علمية أيضاً . فالمسألة أنه لم يكن هناك خط فاصل بين العلم والسحر .

د . سلامة : ما رأيك فى قصة فرانكنشتين Frankenstein التى كتبتها ابنة جودوين Godwin مارى شللى Mary Shelley فى أوائل القرن التاسع عشر ؟

ويلسون : أعجب بها ، وان كانت ليست فى مستوى كاليب ويليامز Caleb Williams ولكنها تنطوى على أسطورة خارقة .

د . سلامة : أنها تتناول العلم حين ينفصل عن الدين ، حين يصبح العلم مجرد متابعة معملية يصبح خطراً على الدين .

ويلسون : أنها تعالج العلم حين يصبح تكنولوجياً .

د . سلامة : سمعتك تتحدث عن الفنان كنوع من الحاوى ، وعن كاتب القصة فى عالمه كلاعب فى سرك . ومن حديثنا الآن يتبين لى أنك لا تأخذ عالمك على أنه مجرد سرك . واضح أنك قصاص يأخذ فنه مأخذ الجد .

ويلسون : نعم أدرك وجهة نظرك . لقد كنت أتحدث عن ثاكرى Thackeray وحيله وألاعيبه الفنية . الحقيقة أن القصاص فى العالم الحديث يحيا حياتين . عليه أولا أن يعنى ما يقول ، والمسألة بالنسبة إليه أيضا ما هى إلا « لعبة » . هو جاد ومازح فى آن واحد . فالقصص التى كتبتها تستحوذ على وتهمنى جداً . ما أقوله فى هذه القصص له أهمية قصوى بالنسبة إلى. ما يهمنى أثناء عملية الكتابة هو أن أدخل فى أغوار الأحداث كما تحدث ، حتى أصبح وإياها شيئا واحداً ، أدخل فى خضمها واتفاعل بها . هذا هو جانب المحاكاة فى الفن ، ولكن هناك عنصر « اللعبة » أيضاً ، وهو عنصر لازم إذا كان للقصة أن تتخذ شكلا متقناً . وهذا يؤرقنى بالنسبة للقصة التى أكتبها حالياً . إذ أنى لم أخطط لها بدقة ، ولذلك خرجت من كتابتها بقليل من المتعة . يحق للمرء أن يخرج من ممارسة الكتابة بالكثير من المتعة ، ولكنى لم أحظ بالكثير من ذلك أثناء كتابة هذه القصة ، لأنى مهدت لها بالقليل من التنظيم . كان هدفى أن تكون القصة أكثر انطلاقا وحيوية ، وألا أقيد مجرى الحوادث مسبقاً بتخطيط صارم . ولكن التخطيط هو الذى يمثل جانب أحكام « اللعبة » . أن المتعة العظيمة تأتى قبل بدء الكتابة فى التخطيط والتخيل لما يمكن أن يحدث فى القصة . وحين تقول لى ناقدة مثل هيلارى سبرلنج Hilary Spurling أنها لا تهتم بالأفكار بقدر ما تتجاوب مع الحياكة المتقنة ، فهى هنا تتلقى جانب « اللعبة » فى فنى .

د . سلامة : هل أستطيع أن أضع ذلك فى كلمات أخرى فأقول إن « اللعبة » الممتعة تأتى من كيفية الصياغة وليس من جانب الآراء والأفكار .

ويلسون : لا ! أن فلسفتى تعنينى ، ولكن « اللعبة » تكمن فى كيفية الصياغة .

د . سلامة : أليس لهذا علاقة بتصورك لماهية « الحقيقة » ؟ .

ويلسون : لا ! ولكن ينبغى أيضا أن ندرك أن القصة ليست كتابة توثيقية . إذا كانت توثيقية فالأحرى بنا أن نلجأ لعلماء الاجتماع بدلا من كتاب القصة . حقيقى أن القصة تستخدم عالم الواقع ، ولكنها تتخذ منه تكأة يستند إليها القارىء فى خروجه إلى عالم نسيجه من الخيال ووجوده خارج نطاق مظاهر الأشياء .

د . سلامة : بعض النقاد قد يكون لهم رأى آخر فيقولون أننا نقرأ القصة لنحقق فى الخيال تجربة لم نستطع تحقيقها فى الواقع . لأنى لا أملك السفر عبر العالم فى نطاق خبرتى اليومية ، فأنى أقرأ قصصك وأشعر بالرضا لمشاركة أبطالك فى السفر حول العالم .

ويلسون : قد يكون الأمر كذلك ، ولكنى أتشكك فى القصص التى يقال عنها أنها تسلى القارىء وتستغرقه إلى حد أنها تخدر ملكاته الفكرية . ولهذا السبب فانى أحاول دائما أن أغير أسلوبى من قصة إلى أخرى مما أدى إلى أن قصصى ليست واسعة الانتشار . (حقيقى أنى حققت نجاحاً لا بأس به ، ولكنى كنت أود الوصول إلى جمهور أوسع) . مثلا خذ كاتباً مثل س . ب . سنو C. P. Snow فى علاقاته مع أولئك الذين يعشقون قصصه . أنهم يقرأون هذه القصص قراءة آلية ، لدرجة أنى أشك أنهم يلحظون شيئاً مما يقوله (هذا إذا كان هناك ما يقوله) لأنه كاتب ردىء ، وهو يكتب بنفس الأسلوب دائماً ، وقد تعود الناس منه ذلك . وكذلك كان الأمر بالنسبة لأنتونى ترولوب Anthony. Trollope فى القرن التاسع عشر . وهذا يعنى أن القارىء يأتى إلى النهاية كما بدأ ، ويخرج صفر اليدين .

د . سلامة : هل لهؤلاء الكتاب تأثير مثل التنويم المغناطيسى ؟ .

ويلسون : هو كذلك . هؤلاء الكتاب « يتيمون » قراءهم . أما أنا فأفعل شيئاً مخالفاً . فى كل قصة أغير من أسلوب معالجتى . وهذا يقتضينى مجهوداً كبيراً . كما أن له تأثيراً على انتشار القصة . فى كل مرة أفقد عدداً من القراء ، ويقتضى الأمر وقتاً طويلا كى تجتذب قراء جدداً . ولكنى أصر على هذا التغيير فى المعالجة لأنى أود أن أضطر الناس إلى الاحتفال بما أقول . قد يخطئون الفهم ، ولكن هذا الخطأ فى حد ذاته دليل على محاولة الفهم . قد يقول قائلهم « أنا لم أحب هذه القصة كما أحببت سابقتها » . حين يقول ذلك فقد بدأ يفكر . أذكر حين صدرت لى قصة **الكهول فى حديقة الحيوان** ، كتب الناقد جوليان سيمونز تعليقاً سررت له كثيراً . قال « قد يبدو أن قصة مستر انجس ويلسون الجديدة من أغرب ما كتب . ما أغربه من كتاب يتناول ما يدور فى حديقة الحيوان خلال حرب أهلية مزعومة تقع فى المستقبل. ولا أدرى ما الذى يدعو ويلسون ليعالج مثل هذا الموضوع الغريب . وأنى من المعرفة بأعمال ويلسون بحيث يمكننى أن أقول ، إنه إذا كان قد فعل ذلك فلا بد أنه فعله لسبب وجيه » .

هذا هو ما أطلب من قرائى أن يشعروا به .

د . سلامة : الاحظ أنك تعطى اللغة أهمية كبرى . لا أقصد أنك تنسق الأسلوب ، ولكن يبدو أن لك رأياً خاصاً فى قيمة اللغة كوسيلة للتعبير ، وفى ابراز خفايا الشخصيات .

ويلسون : نعم أنا أهتم جداً بالحوار . لا بد أن يكون الحوار صادقاً ودقيقاً . ولكن بالنسبة للأسلوب ، فإن أسلوبى تقليدى بصفة عامة . وفى الطبعات الأمريكية لكتبى ، وخاصة كتابى عن تشارلز ديكنز ، كانت تظهر هوامش تنبه القراء إلى أن يعتادوا منى استخدام الأسلوب القديم . وسأذكر لك ما لن تجده فى أسلوبى ، إنى لم أتأثر بالمرة بالكاتب الأمريكى همنجواى Hemingway . كثير من الكتاب المعاصرين تأثروا به مثل كريستوفر أشروود Christopher Isherwood ، وبرتشست Pritchett ، وأظن أيضاً كينجسلى أميس Kingsley Amis . تقطيع الجمل إلى مجرد

تركيبات بسيطة ، لا أميل إلى مثل هذا الأسلوب فى الحوار ، ولا أميل أيضاً إلى الديالوج المبتور المكون من جمل مجتزأة ، الذى كان سائداً فى الثلاثينات. يقول الرجل ذو المعطف « مساء الخير » فترد الآنسة « مساء الخير » ، فيقول هو « يبدو أن المساء بدأ يطول » ، فتسأل هى « أهو كذلك ؟ » . ويستمر الحوار هكذا إلى ما شاء الله بصورة غير محتملة . لقد كانت محاولة للتخلص من أسلوب القرن التاسع عشر الكلاسيكى فى الكتابة ، ولكنى أفضل مثل هذا الأسلوب الفنى ، وجملى طويلة ومتراكبة .

د . سلامة : يتبين للمرء من قراءة قصصك أنك دائماً تؤكد قيمة الكلمات بالنسبة للشخصيات . يبدو أن شخصياتك لا تفكر من خلال مجردات ، ولكن تفكر من خلال كلمات .

ويلسون : أظن أن هذا يرجع أيضاً إلى تأثير فيرجينيا وولف Virginia Woolf وخاصة قصتها **الأمواج** The Waves يقرأ الناس قصة الأمواج ويقولون أن الشخصيات التى فى هذه القصة تتشابه . من يقل ذلك لم يقرأ القصة بإمعان . فكل شخصية من هؤلاء تتميز عن الأخرى ، وهم يتمايزون عن طريق استخدام الرموز . فلكل شخصية رموزها الخاصة التى لا تتداخل فى شخصية أخرى ، من ألوان ، وزهور ، وحيوانات وما إلى ذلك . ولعلك قد لا تظن فى قصصى كيف أنى أيضاً استخدم الكثير من الرموز من حيوان وطير ، وزهر ، وحياة طبيعية .

د . سلامة : وكذلك التوارد اللفظى ؟

ويلسون : التورية ، نعم أنا مغرم بالتورية . فكل عناوين قصصى القصيرة توريات . أن التورية فى العنوان تختصر كل معنى القصة . مثلا أقصوصة « الزمرة الخطأ » The Wrong Set تتناول امرأة ظنت أن ابن أختها دخل فى زمرة لا تليق به ، فقد أصبح شيوعياً ، بيد أن حقيقة الأمر أنها هى تأتى من زمرة أشد خطأ فأصلها راقصة مغنية فى كاباريه ! !

د . سلامة : ألم تستق عنوان هذه الأقصوصة من حادثة حقيقية مرت بك؟

ويلسون : نعم قال لى أحد الأساقفة ذات يوم أن ابنته انضمت إلى الزمرة الخطأ فى مدينة بورنموث Bournemouth ولما لم يكن هناك ما يشين فى هذه المدينة المهذبة تساءلت ماذا يعنى ، فاتضح أنها تختلط باتباع بعض المذاهب البروتستانية التى يخالفها الأسقف . وعلى هذا « فالزمرة الخطأ » مسألة نسبية تختلف من شخص إلى آخر .

د. سلامة : أود أن أنتقل إلى نقطة أخرى . لقد تناولت موضوعات تاريخية فى قصصك كما هو الحال فى **اتجاهات أنجلو سكسونية** ، وفى **شجرة التوت** تدور الأحداث داخل عائلة بادلى وهو أستاذ للتاريخ . وقد كنت أنت أيضاً دارساً للتاريخ . هل أفهم من معالجتك للتاريخ أنك لا تأخذه على أنه مجرد سرد للوقائع ، بل إن دراسة التاريخ لها أهمية وظيفية فى تطور المجتمع . يتضح هذا من الكلمات التى تأتى على لسان شخصية بيتر لورد Peter Lord فى مسرحية شجرة التوت .

ويلسون : أنا أومن بذلك بالتأكيد . وهذا يتفق مع اتجاهى كانسانى Liberal Humanism فالتاريخ هو عرض لنمو الروح الإنسانية . هذا هو الأمر ببساطة ، وإن بدت تلك نظرة تقليدية لمفهوم التاريخ . ومن ناحية أخرى هناك قاعدة أشمل أرسى عليها مفهومى للتاريخ . فقد درست التاريخ فى أكسفورد فى فترة كان أكثر المؤرخين محافظة خلالها متأثرين بأسلوب ماركس . كان العديد منهم مؤمنا بهجل Hegel وكانوا محافظين Tories ولكنهم كانوا « هيجيليين ماركسيين » « بمعنى أنهم افترضوا أن المجتمع يتطور تطوراً عضوياً » وكانوا يعطون أهمية للصراع الطبقى . كان لهذا تأثير ضخم على تفكيرى . أما التأثير الكبير الآخر فقد جاء من فرويد Freud (الواقع أنى لم اقرأ الكثير لفرويد مباشرة ، وأن كنت قد قرأت شيئاً من ماركس ، ولكن فرويد وماركس تركا أثراً كبيراً فى كل ما تعلمته من تاريخ) . فرويد وماركس كلاهما اتجها نحو فكرة الجبرية ـ والإيمان بهذه الجبرية متشبث بى ، وقد حاولت عبر الزمن أن اتخلص منه واخترق أسواره . وعلى هذا فأنا أومن بأن التاريخ عرض لتطور المجتمع ، بيد أنه لا ماركس

ولا فرويد ولا معظم الأديان التي أعرفها أفلح في إعطاء تفسير كاف لهذا التطور .

د . سلامة : سبق أن عرضنا لقصصك ، ولآرائك ، واتجاهك كمؤرخ ، هل لك أن تحدثنا الآن في شيء من التفصيل عن خبرتك في المسرح ؟ .

ويلسون : لقد كتبت للمسرح مرة واحدة ، وأخرجت هذه المسرحية **شجرة التوت** ست مرات منها مرة للتليفزيون ، كما كتبت أربع مسرحيات تليفزيونية منها واحدة كانت مستقاة من إحدى قصصي القصيرة . وكانت خبرة المسرح بالنسبة إلى ممتعة حقاً . ولو أني كنت أصغر سناً لمضيت في الكتابة للمسرح والسينما والتليفزيون . ولكن هذه الوسائل تقتضي زمناً طويلا حتى يصل ما يكتبه المرء إلى الجمهور . حقيقي أن بعض القصاصين يعانون زمنا طويلا قبل أن تقبل قصصهم للنشر . (وهذا ما لا ينطبق على الآن) ولكنه من الصعوبة بمكان أن تجد المسرحية طريقها إلى المسرح . مثلا كان على أن أنتظر زمناً طويلا مملا قبل أن تعرض مسرحية **شجرة التوت** على المسرح رغم أني كنت أعرف اثنين من المخرجين معرفة جيدة وأبدى كل منهما استعداده لإخراجها . ولكن لم يحققا لي شيئاً . حين تدخل عنصر الزمن في الاعتبار وكذلك العوامل الأخرى التي سأذكرها ، سنجد التفسير لانصرافي إلى القصة ، حين تخرج المسرحية على المسرح فهي ليست كلها من إنتاجك وخاصة المسرح في الوقت الحاضر الذي هو مسرح مخرج ، وكذلك السينما التي هي سينما مخرج . انظر مثلا إلى بنلوب جيليات Penelope Gilliatt التي كتبت نص فيلم « يوم الأحد ، يوم الأحد الملعون » Sunday Bloody Sunday ، في هذا يتبين أن المخرج هو الذي لعب الدور الرئيسي . وكذلك الحال بالنسبة للمسرح . وقد وجدت من خبرتي في ظروف مسرحية (شجرة التوت) ، أني لست مقيداً بالمخرج فحسب ، ولكن بطلبات الممثلين أيضاً . كل منهم يأتي إلى بمصاعبه . ولإحساس مني بعدم الثقة (شأني في ذلك شأن العديد من الفنانين) كثيراً ما كنت أرضخ لهذه الطلبات وأعدل فيما كتبت إرضاء للمخرج والممثل . كنت في الواقع أعاود العمل معهم جميعاً على طول الخط .

لقد أخرجت هذه المسرحية لأول مرة فى بريستول . وكان فى اعتقادى اخراجاً ممتازاً . ثم أخرجت فى لندن على يد جورج ديفاين George Devine وكانت أول مسرحية تقدمها فرقة التمثيل الإنجليزى English Stage Company المشهورة التى بدأت حركة العضب بعرض مسرحية أوزبورن Osborne **انظر غاضباً إلى الوراء** Look Back in Anger فيما بعد . وكان من أصدقائى من شاهد اخراج مسرحيتى فى بريستول واخراجها فى لندن بمجموعة جديدة من ممثلى الحى الغربى . وكان تعليقهم أنه حدث تغيير كبير فى المسرحية ، فقد تبين لهم أنى حذفت شخصية بأكملها وأجريت تغييرات أخرى . والسبب أن ممثلى لندن لم يشاءوا تكرار ما سبق أن قدمه ممثلو بريستول فقدموا فهماً آخر للمسرحية . كنت أعدل فى المسرحية بصورة لا شعورية حتى أدركت فى النهاية أن ثمة تغييرات جوهرية قد حدثت . وقد قال لى جوزيف بريستلى Joseph Priestly حين تحدثت معه فى هذه الصعوبات مع الممثلين قال « ممثلين ! لا يهمنى أمرهم . أنا أذهب لأول بروفة ، ثم أذهب بعد ثلاثة أسابيع مرة أخرى وأقول هذا كله خطأ ، هذا كله خطأ . أعيدوه ثانية ! حتى ولو لم الق نظرة واحدة » . وأنا طبعاً لا أستطيع أن أفعل ما يأتيه بريستلى Priestly ، إذ أن مزاجى من نوع آخر يتعاطف مع الناس ، ولكن ذلك يكلفنى كثيراً . وعلى كل فهناك فرصة اعداد بعض قصصى للعرض السينمائى . وسأكون سعيداً لو بعث بعض هذه القصص لتعد سينمائياً ، ولكنى لا أعتقد أنى على استعدادا لإعادة كتابة الحوار بنفسى . لقد عرض على أن أقوم بإعداد الحوار لقصتى **أمر لا يضحك** No Laughing Matter ، وأمضيت ساعات طويلة فى سان فرنسيسكو أناقش أحد كبار المنتجين المخرجين حول ما ينبغى عمله كى تقدم فى هيوليوود . وفى النهاية رفضت العرض رغم أنه كان جزيلا من الناحية المادية ، وما زلت أعتقد أنى كنت على حق فى هذا الرفض . فقد كانت أفكارهم كلها هراء ، وكان على أن أختار بين الرضوخ لهم مما قد يؤدى إلى كارثة ، أو أن أقضى ثلاث سنوات فى صراع معهم دون جدوى . وعلى هذا فانه من الأرجح فى سنى

حيث إنى قد قاربت الستين أن أقتصر على كتابة القصة . لقد حققت فيها نجاحاً ، وآمل أن أحقق المزيد منه . فأنا أعتقد أن القصة المكتوبة ستظل محافظة على قيمتها . إذ هى الشىء الذى يمكن لقارىء أن يصطحبه معه ويراه فى مهل وترو ؛ وأن يفهمه على الوجه الذى يراه فى حرية ، أما بالنسبة للفيلم أو المسرح ، فالقارىء لا يرىَ إلا وجهة نظر المخرج والممثلين . ومن ناحية أخرى فإن هذا لا يعنى أن نغمط فن السينما أو المسرح حقه ، ونتجاوز عن أصوله وأهميته . جراهام جرين Graham Greene مثلا يدفع بقصصه لتعالج فى السينما ، وأنا آخذ عليه قوله أنه يفعل ذلك للحاجة إلى المال ، لا عن اهتمام خاص بالسينما . الحاجة إلى المال أمر مقبول ، ولكن إذا كان للمرء أن يكتب للسينما ، فعليه إذن أن يدرك أن السينما فن خاص له متطلباته وأصوله التى يجب أن تراعى عند كتابة القصة بغية العرض السينمائى . وعلى هذا فأنا لست ممن يقللون من شأن السينما والمسرح أو الفنون المرئية ، ولو أنى كنت أصغر سناً لكان هذا هو العالم الذى أختار أن أعيش فيه . ولكنى فى سن الستين أعتقد أن ممارسة القصة أنسب لى . ثم هنـــاك سبب آخر جوهرى . منـذ ظهور بنتر Pinter وأوزبورن Osborne فى مجال المسرح ، أصبح المسرح الإنجليزى حالياً مسرح ممثل ، فكلاهما يعمل بالتمثيل أصلا ، تدرجا فى مراتبه من أقل الدرجات فى مسرح الريبرتوار ، حيث كان عليهم الاشتراك فى مسرحية جديدة كل ليلة — ومن أدنى الحرف على خشبة المسرح ، حتى أرتقوا إلى ما هم عليه وكتبوا للمسرح . لأول مرة منذ عصر شكسبير ، يصبح المسرح الإنجليزى على أيدى هؤلاء « مسرح ممثل » . أن المسرحية التى كتبتها شجرة التوت جاءت فى ذيل « مسرح الكاتب » — مسرح شو Shaw وموم Maugham — الذى لم يهتم أساساً بفنون التمثيل المسرحى ، ولكن كان مسرح أفكار . ولذلك فانى لا أعتبر الوقت الحالى مناسباً أو مواتياً لكاتب قصة مثلى أن يكتب للمسرح . والقصاصون منا الذين حاولوا لم يكن نصيبهم النجاح . حاول كـل من ميوريل سبـــارك Muriel Spark ، وجراهام جـــرين Graham Greene ، وايريس مـــير دوك Iris Murdock

ووليام جولدنج William Golding وحاولت أنا . وقد حقق بعض منا شيئاً من النجاح ، ولكنه ليس النجاح الذى حققه بنتر Pinter وأوزبورن Osborne ، ذلك النجاح الحقيقى الذى بدأت معه حياة جديدة فيما يمكن تسميته « مسرح المسرحيين » .

د . سلامة : هل لى أن أسألك رأيك فى بعض كتاب المسرح المعاصرين أنت تعلم أننا على وشك اصدار الترجمة العربية لمسرحيات يونسكو Ionesco فى سلسلة « المسرح العالمى » التى أشرف على توجيهها هنا فى الكويت . فما هو رأيك فيه ككاتب مسرحى ؟

ويلسون : لا أكن لمسرحيات يونسكو نفس الإعجاب الذى أكنه لمسرحيات صمويل بكيت Samuel Becket . فى اعتقادى أنه إذا كان للمرء أن يهتم بمسرح العبث ، فعلى المرء أن يغوص إلى أغواره . إنى أجد يونسكو مجرد كاتب باريسى (رغم أصله الرومانى) . وأعنى بذلك أن له صفة تتميز بها فنون « باريس » وهى صفة « الشطارة » ، فهو يتصف بالشطارة أكثر مما يتصف بالعمق . أما بكيت Becket ، فعبثيته موجعة حقاً ، فهو يكترث للبشر ، ويهتم بأمرهم ، حتى حين يقدمهم — كما هو الحال فى لعبة النهاية End Game — وهم يعيشون فى أوعية القمامة . هذا الاكتراث بالبشر لا أجده فى يونسكو . صحيح أن مسرحيات يونسكو تجتذب المشاهد وتترك فى ذهنه عدة أسئلة ، ولكن يبدو أنها تبنى دائماً حول حيلة بارعة مثل نمو جسد بشرى حتى يملأ المكان . لو أنه يكتب نثراً لقلت أنه كاتب قصة قصيرة وليس رواية طويلة لأن كل مسرحية من مسرحياته تعتمد على حيلة بارعة واحدة . ومثل هذا يمكن أن يقال أيضاً عن هارولد بنتر Harold Pinter الذى تنجح مسرحياته ذات الفصل الواحد للتليفزيون ، أكثر من نجاح مسرحيات الطويلة . ففى هذه المسرحيات القصار تسود فكرة واحدة . أما المسرحيات ذات الفصول الثلاثة فيشعر المرء معها أنها مخلخلة . أما بكيت فهو أعمق من ذلك . وعلى كل فان العبثية بطبيعتها قصيرة النفس .

د . سلامة : وما موقفك من مسرحيات برخت Brecht ؟

ويلسون : أنا معجب بمسرحية **الأم شجاعة** Mother Courage وكذلك **أوبرا ثلاث بنسات** Threepenny Opera **ودائرة الطباشير القوقازية** Caucasion Chalk Circle . وقد أعجبت بالذات **بالأم شجاعة** . وأنا أدرك المضمون الماركسى لهذه المسرحية . يقول الماركسيون أن الكاتب هنا يتنحى جانباً ليعطيك صورة للفساد الذى يلم بالبشرية تحت تأثير المجتمعات الإقطاعية خلال حرب الثلاثين عاماً ، وأن « الأم شجاعة » . نفسها كانت فريسة لذلك . الماركسيون لا يقبلون هناك أية بادرة إعجاب بشخصية « الأم شجاعة » ، ويقولون عنها إنها شمطاء ماكرة تستغل فرصة الحرب لتبتز الأموال . ولكنى اختلف مع هذا الرأى . وأعتقد أن « الأم شجاعة » تحظى باعجابنا وأننا نلبس شخصيتها ، حتى مكرها . وهى هنا مثل مول فلاندرز Moll Flanders تماماً (شخصية عاهرة فى قصة ديفو ، يصلح حالها فى النهاية) نشعر نحوها بالعطف ، كما نشعر أيضاً نحو ابنتها وخاصة حين تصعد إلى سطح المنزل لتدق الطبول . فى مسرحية **أوبرا ثلاث بنسات** Threepenny Opera يستخدم برخت « حيلا انفصالية »[1] وهى حيل استخدمها أنا أيضاً فى قصصى وخاصة فى **أمر لا يضحك** No Laughing Matter وهذا ما يدل على أن تاريخ المسرح وتاريخ القصة يسيران فى خط متواز . وسبق أن تحدثنا عن جانب « اللعبة » فى الفن الروائى ، ومع ذلك حين يتصور المرء مسرحية **أوبرا البنسات الثلاثة** Threepenny Opera ، وفى مشهد أغنية جنى Jennie العظيم ، حين تتغنى بمقدم السفن ، وبحلمها بالسلطان . ثم يسألونها ماذا عن البحارة والجنود والقباطين . تصيح « أقتلوهم !

---

(١) هذا الاصطلاح ترجمة للمصطلح الانجليزى Alienation Technique وهو أحد العمد الرئيسية فى نظرية برخت عن المسرح ، وطبقاً لهذه النظرية يدعى النظارة والممثلون إلى أن يقفوا على مبعدة من الحدث المسرحى ، أى « ينفصلوا » عن المشهد « انفصالا » يتيح لهم فرصة النقد . ويتطلب هذا من الكاتب أن يستخدم العديد من الوسائل ليذكر النظارة دائماً أن ما يشاهدونه ليس إلا « عرضاً مسرحياً » وليس حقيقة واقعة ، وأن يحد من اندماجهم فى شخصيات المسرحية . ويتطلب من الممثل أن يؤدى الدور بحيث لا يصعب على المتفرج أن يفرق بين الممثل بشخصيته الذاتية وبين الدور الذى يقوم به .

أقتلوهم ! » فهو هنا يبلغ قمة درامية ولا يستطيع المرء إلا المشاركة ، رغم دخول ماكهيت Macheath فى اللحظة التالية ليغمز بعينه للنظارة مشعراً إياهم أن ذلك كان تمثيلا فى تمثيل ! ! وأنا لا أرضى دائماً بالتفسيرات المبتسرة لكبار الكتاب ، التى تحاول أن تلصقهم بأيديولوجية معينة من أى نوع . بيد أنه من المفارقات أنه قد يحدث أحياناً أن ارتباط الكاتب بأيديولوجية معينة قد يؤدى إلى اظهار كوامن الإنسانية فيه . ولعل هذا هو الذى حدث لبرخت حين ربط نفسه بفلسفة ماركس . ومع ذلك فيوجد أيضاً من الكتاب المسرحيين مثل آرثر ميللر Arthur Miller الذى له « نصف ارتباط بلا شيء » وينجم عن ذلك أن مسرحياتهم لا تقدم شيئاً حقيقياً . عليك أن تكون صلباً مع جمهور القراء حتى يحتفلوا بما تقدم إليهم .

د . سلامة : ما رأيك فى مسرحيات الكاتب الأمريكى العبثى ادورد البى Edward Albee ؟

ويلسون : لست على معرفة جيدة بمسرحيات البى Albee ، لقد أعجبت بعض الشيء بالحلم الأمريكى The American Dream ، ولكنى أعتبر مسرحيته الأخرى **من يخشى فرجينيا وولف** Who's Afraid of Virginia Woolf مسرحية سيئة للغاية . لقد ذكرتنى بالعديد من الجامعات الأمريكية التى زرتها ، وبما يدور فيها من شجار ممل ، معربد ، فالمسرحية تحمل لنا نوعاً قاحلا من الواقعية . ولكن لا أعتبرها مسرحية ناجحة بالمرة .

د . سلامة : ننتقل الآن لموضوع أخير ، ولكنه ذو أهمية بالغة . لقد زرت العديد من البلاد العربية فهل قرأت أدباً عربياً مترجماً ؟ .

ويلسون : نعم قرأت شعراً عربياً مترجماً . ولكن ما يقلقنى أنه ليس هناك إلا القليل من الأدب العربى الذى ترجم إلى الانجليزية . لا بد أن هناك قصصاً عربية لم تصل إلينا فى تراجم ، وأود أن أعرف عنها الكثير . لقد قرأت بعض القصص المصرية القصيرة مترجمة ، ولكن بالطبع هذا لا يكفى . هناك تقصير أو خطأ أدى إلى أن القارىء الإنجليزى لا يعرف شيئاً بالمرة عن

الثقافة الأدبية العربية . لسبب أو لآخر لم يصل إلينا الأدب العربى . لقد نشأت كما نشأ ديكنز على قراءة « ألف ليلة وليلة » . ولكن هذا شيء آخر .

د . سلامة : هل هذا الانقطاع الثقافى الذى لم يعط العرب صورتهم الثقافية الحقيقية ، هو الذى أدى إلى أن القارىء العادى فى الغرب ، يأخذ العرب على أنهم شيء من الماضى ؟

ويلسون : أظن ذلك . وأعتقد أن هذه الصورة لابد أن تصحح . وأرجو أن نستطيع أن نقدم مجهوداً إيجابياً فى هذا السبيل . لا بد عند الاختيار أن تكون الأعمال التى تقدم للترجمة على درجة عالية من القوة وأن تقدم تعليقاً على العالم الشامل من وجهة النظر العربية . هذا هو الشرط الأول . أما الشرط الثانى فهو أن تقدم أعمالا تتناول الأجزاء المختلفة من البيئة العربية فى عمق . بحيث تقدم للقارىء الغربى الجانب الذى لا يألفه هو فى حياته اليومية . فالنوع الأول من القصص الذى يترجم يعلم القارىء الغربى نواحى التشابه والتآلف بينه وبين الإنسان العربى . والنوع الثانى من القصص الذى يترجم يعلمه أوجه الاختلاف بينه وبين العرب . ويعطيه الصفات الخاصة التى يتميزون بها . أما النوع الذى لا جدوى من ترجمته فهى القصص التى قد تجد رواجاً فى محيط بيئتها . ولكنها قد لا تختلف عن مثيلاتها فى أى مكان فى العالم . عند ذلك سيفضل القارىء أن يقرأ ما يصدر من هذا النوع من القصة فى لغته هو الأصلية دون الحاجة به إلى أن يقرأ ما يترجم عن اللغات الأخرى .

د . سلامة : هل قرأت قصصاً انجليزية تناولت العالم العربى ، وما هو انطباعك عنها ؟ .

ويلسون : نعم قرأت بعض قصص درموند ستيوارت Desmond Stewart وهو انجليزى عاش فى القاهرة وقابلته هناك ، وأظن أن قصصه جيدة . أنها تعطى صورة للقاهرة خيراً من الصورة التى نجدها عن الاسكندرية فى قصص لورنس داريل Lawrence Durrell المعروفة رباعية الاسكندرية The Alexandria Quartet ، ستيوارت يتحدث عن القاهرة فى أواخر

القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والتأثير المتبادل بين المصريين والانجليز فى ذلك الوقت .

د . سلامة : هل قرأت قصة ب . ه . نيوبى P. H. Newby **رحلة إلى سقارة** Picnic at Saqqara ؟

ويلسون : نعم استمتعت بهذه القصة أيما استمتاع ، وأظنها أيضاً خيراً من رباعية داريل . لقد حصل نيوبى Newby على جائزة عظيمة أخيراً .

د . سلامة : ذكرت أنك قرأت بعض الشعر العربى . ولعلك تعلم أنى قمت بالفعل بترجمة بدر السياب العراقى ، وأحمد العدوانى من الكويت ، وينشر بعض ذلك [1] فى لندن .

ويلسون : أنى انتظر قراءة هذه التراجم فى شغف . ولكنى أطلب المزيد من نقل القصص العربى إلى الإنجليزية ، وماذا عن المسرح ، هل هناك مسرحيات صالحة للترجمة ؟

د . سلامة : نعم . إن هناك الآن نهضة شاملة فى المسرح فى العالم العربى . وأظن أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم قد ترجمت إلى عدة لغات أجنبية منها الإنجليزية ، والفرنسية والاسبانية ، كما عرضت له مسرحية **يا طالع الشجرة** فى باريس ومدريد . ولكنها لم تعرض فى انجلترا مع الأسف .

ويلسون : يمكن تنظيم ذلك ، حيث إن مسرح أولدويتش Aldwych ينظم كل عام مهرجاناً دولياً ، يمكن لفرقة مصرية أن تشترك فيه ، ويمكن تقديم المسرحية بلغتها الأصلية . ولكن الأمر يتطلب وجود المخرج الكفء النشط . الذى يستطيع أن يرتب ذلك . والواقع أن عالم المسرح أكثر دولية من عالم القصة ، ويمكن تحقيق التواصل الثقافى بين البلاد المختلفة من خلاله بصورة أيسر من أى نوع أدبى آخر .

د . سلامة : فى ختام هذا الحوار هل من نصيحة توجهها إلى الناشئين من كتابنا فى العالم العربى ؟ .

(١)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويلسون : أول ما يمكن أن أوجهه من نصح هو أن يستمد هؤلاء الكتاب من جذورهم فى التراث العربى من أسطورة وقصة وحضارة وهى أشياء عميقة فى العالم العربى ، وعليهم فى نفس الوقت أن يتمثلوا الجديد ضمن ما استحدث فى الغرب من تليفزيون ومسرح فيتعلموا الإخراج والتمثيل والفنون المصاحبة لذلك . وإنها لتجربة مثيرة حقاً أن يتمكن العرب من اتخاذ هذه الوسائل الغربية العتيقة ليبثوا فيها الحياة التى تنبع من خبرات مجتمع جديد ، وهى الخبرات التى تتولد من الصراع بين الدفعة العارمة نحو المستقبل ، والاستمساك بتقاليد الماضى والتاريخ . هذه الحياة الجديدة التى تبعث فى الوسائل الغربية العتيقة بواسطة شعوب نامية مثل العرب والافريقيين ، هى تجربة فذة حقاً ، ولكن لا بد لكتابكم العرب أن يصدروا عن أصالة وهناك شرطان فى سبيل الوصول إلى ذلك . أولا : أن يدركوا أن خلفهم تقاليد عميقة لا بد أن يستندوا إليها ، ثانياً : ألا يتغاضوا عن حقيقة كونهم شعباً يمضى فى طريقه إلى القرن الحادى والعشرين . لابد من هذين الأمرين كى يتحقق النجاح ، ليس الأمر كما فعل أموس توتولا Amos Tutuola فى نيجيريا بالعودة إلى الحالة القبلية ، فهذا لا يجدى ، ولا يتم النجاح أيضاً بمجرد التقليد الأعمى لما يحدث فى الغرب دون الاهتمام بجذوركم فى حضاراتكم الأصلية . لابد من قبول الأمرين معاً ، ومن التوتر الذى يحدث بينهما تخلق التجربة الحية الناجحة . وهذا التوتر فى حد ذاته خبرة غنية . كنت أتحدث مع أحد تلاميذك فى الجامعة من غانا ، وقلت له كم أعجب بكتاب غانا المحدثين مثل أشيبى Achebe فقال لى « طبيعى أن يكون لنا كتاب مبرزون ، فنحن لدينا شىء نقوله ، أما أنتم فى الغرب فلم يعد هناك ما يمكنكم أن تقولوه » . لا أظن أنه كان منصفاً تماماً ، ولكن ما قاله لى تلميذك هذا كان فيه الشىء الكثير من الحقيقة . [١] .

* * *

(١) أجرى هذا الحديث مع أنجس ويلسون بالكويت عصر الأحد ٥ مارس ١٩٧٢ .

أنجس ويلسون والمسرح

أ . المسرح الانجليزى بعد الحرب العالمية الثانية

عانى المسرح الإنجليزى ركودا عظيما منـــذ خبت جذوة المسرحى الايرلندى برناردشو خلال العشرينات من هذا القرن ، فلم تر الثلاثينات من المسرحيات الرفيعة إلا مسرحيات اليوت الأولى **اغتيال فى الكاتدرائية** ، **اجتماع العائلة** وكانت هذه مسرحيات محدودة الجمهور ، إذ لم تكتب للعامة . ومثلت الأولى والثانية منها فى احتفالات كنسية لنظارة من المتدينين . كان هناك أيضا بعض المسرحيات ذات المضمون الاجتماعى كتلك التى كتبها أودن Auden وايشروود Isherwood . ولكن الغالبيـــة العظمى من المسرحيات التى كتبت خـــلال تلك الحقبة كانت من النوع الذى سمى بالمسرحية « المحبوكة الصنع » Piece bien faite التى تهدف أساسا إلى الإمتاع والمؤانسة ، والتى تحاك حوادثها فى مهارة مصطنعة حول سر خفى يتكشف تدريجيا من خلال حوار ذكى ومواقف متشابكة. وينقسم الشخوص فيها إلى أبطال وشريرين ، وقد مارس هذا النوع من المسرحية كتاب مثل نويل كوارد Noel coward وج . ب بريستـــلى J. B. Priestly

وكان من شأن الحرب العالمية الثانية أن أدت إلى شلل تام فى النشاط المسرحى من حيث التأليف والإخراج معا . فلم يكن جو الحرب ليسمح باستمرار المسرح فى أداء مهمته ، وهو وسيلة تعتمد على النشاط الجماعى ، كما تتطلب قدرا من حرية التعبير لا تتاح عادة أثناء الحرب . هذا فضلا عن أن آلام الحرب المباشرة وجدت التعبير الأوفى لها فى الشعر لا فى المسرح ، فوجدت هذه التجربة الأليمة طريقها إلى الشعر الروحى فى رباعيات اليوت ، وفى شعر أودن ودلان توماس Dylan Thomas وغيرهم .

فلما وضعت الحرب أوزارها ، وبدأ الناس يلتقطون أنفاسهم تدريجيا بدأ المسرح يعاود نشاطه شيئا فشيئاً . ومن هنا بدأت بواكير هذه النهضة المسرحية

الجديدة تظهر فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . فعاود الكتاب التقدامى نشاطهم المسرحى . عاد اليوت إلى المسرح مرة أخرى فكتب **حفل الكوكتيل** (١٩٤٩) **الكاتب الخاص** (١٩٥٣) **والسياسى المتقاعد** (١٩٥٨) كما استمر كريستوفر فراى Christopher Fry فى مسرحياته الشعرية . أما البراعم التى كانت جذورها قد امتدت فى الحرب وما سبقها من انقباض فقد بدأت تظهر فى نهاية الأربعينات وأوائل الخمسينات ، ولعل أول نبت جديد ظهر يحمل معه تجربة الحرب فى أعماقه كان مسرحية **يوم القديس** Saint's Day التى كتبها جون وايتنج John Whiting ، خلال عام ١٩٤٩ وظهرت أول مرة على المسرح عام ١٩٥١ . وهى مسرحية يصور فيها وايتنج انحلال المجتمع الذى ينتهى بالفوضى العارمة . بطلها شاعر طالما لفظه مجتمع قريته عن سوء تقدير . يعيش مع ابنته وزوجها فى عزلة . ثم تنزل بالقرية نازلة إذ يجوس خـــلال ديارها ثلاثة جنود فارون من معسكر اعتقال . عند ذاك فقط يذكر عمدة القرية وأهلها شاعرهم الملفوظ فيطلبون منه النجدة ليدحض عنهم فجر الجنود . ولكن الشاعر يرفض معلنا انضمامه إلى الهاربين انتقاما لنفسه . ويغرى زوج ابنته بذلك أيضاً فيمسك هذا ببندقيته ولكنه يخطىء الهدف فيصيب زوجته ابنة الشاعر نفسه فى مقتل . وينساق بعد ذلك فى الأمر فيتزعم عصابة الجنود مهاجمى القرية فى معركة هائلة تحترق فيها القرية ، ويصبح أهلها لاجئين ، وتنتهى المسرحية باعدام الشاعر وصهره . لا حاجة لنا أن نبين أن مجتمع القرية هنا نموذج مصغر للمجتمع الإنسانى ، وأن وايتنج يرمز بهذه المسرحية إلى اختلاط المبادىء وانقلاب المثل اللذين يسببان الحروب ويسودان أجواءها ، فهنا يختلط المحق والمبطل ولا يعرف البطل من الشرير . فالشاعر الذى لفظته القرية أول الأمر ، يصبح بطلها فى اللحظة الحرجة ، وينتهى بأن يصبح الشرير الآثم ، ويتركنا الكاتب فى نهاية الأمر فى تساؤل يومىء إليه عنوان المسرحية ، هل الشاعر قديس شهيد ، أم أنه مجرم أثيم ؟ استمر جون وايتنج منذ ذلك التاريخ فى الكتابة للمسرح ، وتفاوتت مسرحياته التالية فى مستوى نجاحها إلا أن آخر مسرحياته **الشياطين**

« The Devils » ١٩٦١ فاقت كل سابقاتها نجاحا على مسرح الدويتش Aldwych, فى لندن ، وقد توفى وايتنج مبكرا عام ١٩٦٣ .

كانت مسرحية **يوم القديس** Saint's Day لجون وايتنج ارهاصا بالحركة النشطة والدماء الجديدة التى كان مقدرا لها أن تدب فى المسرح الإنجليزى خلال الخمسينات والستينات من هذا القرن . وقد كانت هناك عدة بوادر تبشر بهذه النهضة ، أهمها أولا : الاتصال المباشر بين جمهور المسرح فى انجلترا وبين حركة المسرح فى القارة الأوروبية التى كانت أكثر نشاطا وأسبق فى الإزهار على المسرح الانجليزى بعد الحرب . والظاهرة الثانية : هى استحداث وسائل أكثر تحررا ومرونة فى ميكانيكية المسرح من حيث الإخراج والتصميم والأضواء وما إلى ذلك .

أما من حيث اتصال جمهور المسرح الإنجليزى بالحركة المسرحية الأوربية فيمكننا إجمال القول فى أن المسرحيات الأوروبية المترجمة إلى الإنجليزية كانت هى الشريان الرئيسى الذى اغتذى منه المسرح الإنجليزى خلال الفترة ما بين عامى ١٩٥١ ، ١٩٥٥ ، فقد سمى عام ١٩٥١ فى تاريخ العروض المسرحية فى لندن بعام الكاتب الإيطالى أوجوبتى Ugo Betti (١٨٩٢ — ١٩٥٣) . وكان البرنامج الثالث فى الإذاعة البريطانية قد سبق تقديمه ، ثم ذاعت شهرته بعد ذلك حتى أن ثلاثة من مسرحياته كانت تمثل فى آن واحد فى ثلاثة مسارح لندنية عام ١٩٥٥) The Burnt Flowerbed **حوض الزهور المحترق** The Queen and the Rebels **الملكة والثوار** **زمن الصيف** Summertime) . وإلى جانب المسرحى الإيطالى بتى قدمت على المسرح الإنجليزى عروض مسرحيات مترجمة أخرى من أقطار أوروبية مختلفة : **أهمها فالس مصارعى الثيران** La Valse des Toreadors **والدعوة إلى القلعة** L'Invitation au Chateau للفرنسى جان أنوى ، **والكونت كليرمبار** Clerambard ١٩٥٠ لمارسيل ايميه ، **والأقوياء منعزلون** Das Heilige experiment للنمسوى فريتس هوخوالدر .

كما قدمت الفرق المختلفة من البلاد الأوروبية لعرض نماذج من فنونها

المسرحية مثل فريق Berliner Ensemble الألمانى الذى قدم عروضاً لمسرحيات Brecht برخت ، وكذا فريق مسرح موسكو الفنى الذى قدم عروضا لمسرحيات تشيكوف . هذا فضلا عن المسرح الأمريكى الذى ظهر كعامل مؤثر لا من حيث الموضوعات فحسب بل من حيث الاخراج والأداء أيضا .

ولعل أهم مظاهر تأثير المسرح الأوروبى على المسرح الإنجليزى بعد الحرب ، هو ذلك الولاء الذى دان به المسرحيون الإنجليز منذ منتصف الخمسينات أما لبرخت الاشتراكى . أو ليونسكو العبثى ، وظهور كاتب مزدوج اللغة (الإنجليزية والفرنسية) مثل بيكت الايرلندى . وهذا ما سنفصل الحديث فيه فيما بعد .

فى أوائل الخمسينات ظهر أيضاً نشاط مسرحى من نوع آخر . كان التدريب على التمثيل والإخراج يجرى قبل ذلك فى المعاهد التقليدية مثل الأكاديمية الملكية للفن الدرامى Royal Academy of Dramatic Art وأكاديمية لندن للموسيقى وفن الدراما London Academy of Music and Dramatic Art أما فى أوائل الخمسينات فقد ظهرت مدارس أخرى متعددة أدخلت أساليب تجريبية جديدة فى التمثيل والاخراج وتصميم المسرح . وأهم هذه المدارس مدرسة مركز المسرح Theatre Centre School ومدرسة شرق ١٥ East 15 School ، كما أنشئت شركة شيكسبير الملكية Royal Shakespeare Company

ولعل أهم معالم هذه الفترة هو ظهور فرقتين تنحوان نحوا تقدميا من حيث وسائل الإخراج وأساليب التمثيل وهما « ورشة المسرح Theatre Workshop » التى كانت جون ليتلوود قد أسستها فى سنة ١٩٤٥ ونقلت إلى لندن عام ١٩٥٣ ، واستمرت تعمل فى مسرح رويال حتى عام ١٩٦٤ ، وفرقة المسرح الإنجليزية English Stage Company . التى كانت مسرحية **شجرة التوت** باكورة ما قدمته على المسرح عام ١٩٥٦ . ويرجع الفضل إلى هاتين الفرقتين فى اكتشاف معظم الملكات التى استقر لها الأمر تأليفاً وتمثيلا واخراجاً فى

المسرح الإنجليزى فى الخمسينات والستينات من هذا القرن .

كان مبدأ جون ليتلوود Joan Littelwood فى الإخراج هو التحلل من التقاليد المتبعة حتى لتسمح بالارتجال أحياناً . وكانت تعتقد أن التمثيلية هى حصيلة تعاون مثمر بين المخرج والمصمم والممثل والكاتب دون أن يكون لأحدهم الغلبة على الآخرين . وقد كان لهذه الفرقة فضل اكتشاف المسرحى الايرلندى برندن بهان Brendan Behan (١٩٢٣ — ١٩٦٤) وهو كاتب عربيد كان قد قضى فترة فى اصلاحية بورستول Borstal للأحداث ، استطاعت جون ليتلوود أن تصقله ، وأخرجت إلى الوجود مسرحيتيه المشهورتين ، **الرهينة** The Hostage **والفتى الغريب** The Quare Fellow

كما اكتشفت أيضاً الفتاة الأعجوبة شيلاديلانى Shelagh Delaney التى أخرجت مسرحيتها **رشفة عسل** A Taste of honey ، عام ١٩٥٨ وهى فى التاسعة عشرة .

أما فرقة المسرح الإنجليزية English Stage Company فقد كان لها الأثر الأكبر فى توجيه حركة المسرح فى انجلترا منذ منتصف الخمسينات حتى الأن . ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن التاريخ الحقيقى للمسرح فى هذه الفترة هو تاريخ لنشاط هذه الفرقة . فقد افتتحت هذه الفرقة موسمها على خشبة الرويال كورت Royal Court عام ١٩٥٦ بمسرحية شجرة التوت التى تقدم لها . وكان لها فضل اظهارجون أوزبورن John Osborne ، وجون آردن John Arden ، وآن جيليكو Ann Gillicoe ، . ون . ف . سيمپسون N. f. Simpson ، وارنولد وسكر Arnold Wesker إلى عالم الوجود المسرحى وهؤلاء هم الأعمدة الرئيسية للمسرح فى هذه الآونة . كما كان لهذه الفرقة محاولات فى إحياء بعض المسرحيات القديمة مثل ليزستراتا للكاتب الأغريقى ارستوفان ، كما لفتت نظر الجمهور الإنجليزى لكتاب مسرحيين أوروبيين على جانب كبير من الأهمية مثل برخت ويونسكو ، وماكس فريش ، وسارتر ، وكذلك ساموبل بيكيت .

لم يقتصر النشاط المسرحى عبر الخمسينات والستينات على المسارح اللندنية أو الفرق الرئيسية تجريبية مجددة كانت ، أو تقليدية راسخة الأقدام ، وإنما تعدى هذا النشاط لندن إلى الأقاليم . وكثيراً ما بدأت الروايات عرضها فى أحد المسارح الإقليمية ، فاذا نجحت انتقلت إلى لندن ، ومسرحية **شجرة التوت** مثل لذلك فقد عرضت أولا بواسطة أولد فيك Old Vic فى بريستول فى اكتوبر سنة ١٩٥٥ ثم نقلت إلى لندن فى العام التالى . كذلك اتسع الاهتمام بالمسرح فشمل أوساطا من الناس لم تكن تابه له فى العادة من قبل . فوجدنا من أساتذة الجامعات من أصبح المسرح بالنسبة لهم هواية أصيلة . وأنشأت الجامعات كراسى أستاذية للمتخصصين لا فى المسرح فحسب بل فى الإخراج والتصميم المسرحى ، وتذكر على سبيل المثال كرسى الدراما فى جامعة مانشستر الذى رشح وسكر Wesker يوما ما لشغله ، وكرسى الاخراج المسرحى بجامعة لندن الذى كان يشغله الأستاذ ارمسترونج ، كما أنشئت الفرق المسرحية الطلابية وأصبحت المسابقات بينها مظهراً أساسياً من مظاهر النشاط الثقافى للجامعات . وأذكر على سبيل المثل أن أول عهدى بمسرحية **فى انتظار جودو** لبيكيت كان فى مسرح جامعة ليفربول عام ١٩٦٠ . وكان فريق الطلبة يقوده مارتن جنكنز الذى أصبح الأن من كبار مخرجى التلفزيون البريطانى . كما شهدت **رقصة الرقيب سجريف** Sergeant Musgrave's Dance لجون اردن لأول مرة فى عرض كان يؤديه فريق للهواة فى نفس العام اسمه « مسرح الاتحاد » Unity Theatre مكون من بعض الأساتذة ومدرسى المدارس فى أقاليم انجلترا .

وبالجملة فان حركة المسرح فى انجلترا خلال العقدين المنصرمين كانت وما تزال حركة نشطة متعددة الجوانب ، ولم تكن حركة للمثقفين فحسب ، بل إنها ضربت بجذورها عبر الطبقات المختلفة للمجتمع . وهى نشطة بدرجة تدعونا أن نقرن عصر الزابيث الثانية فى المسرح ، بعصر الزابيث الأولى .

ذكرنا فيما سبق أن المسرح الأوروبى كان له أثر كبير فى توجيه النشاط المسرحى الإنجليزى بعد الحرب . ونود هنا أن نؤكد أثر الاتجاهين المتباينين

اللذين تمثلا فى مسرح برخت الاشتراكى من ناحية . وفى مسرح يونسكو الفلسفى العبثى من جهة أخرى . إذ يمكن القول أن المسرحيات التجديدية التى ظهرت فى انجلترا منذ منتصف الخمسينات تأثرت بأحد الاتجاهين أو الآخر . وأن عدداً من المسرحيين المعاصرين تذبذبوا بين هذين الاتجاهين .

أما عن الاتجاه الأول ، فقد آمن برخت بأن المسرح بروباجندا ، يستغل للدعاية لأفكار ومبادىء معينة ، ولذلك لم يأل جهداً فى مسرحياته وخاصة **الاستثناء والقاعدة** The Exception and the Rule أن يرفع الشعارات واللافتات لفرض مبادئه . وفى هذه المسرحية يتحدث عن القسوة التى أصبحت هى القاعدة فى المجتمع الألمانى قبل الحرب العالمية الثانية حيث أهدرت القيم الإنسانية ومن أهم مسرحياته الاخرى **الشجاعة الأم** Mother Courage ، **ودائرة الطباشير القوقازية** Caucasian Chalk Circle وفيها قدم برخت المسرح الملحمى Epic Drama ، وهو مسرح يلغى الوحدات التقليدية فى محاولة من جانب الكاتب لحمل النظارة على التفكير وأعمال الذهن . فقد اعتبر برخت أن التركيب التقليدى المبنى على الوحدات (الزمان والمكان والعمل) نوع من الرفاهية تحمل النظارة على التكاسل وتصرفهم عن المشاركة الفعلية والاستجابة . وقد كان لمبدأ برخت هذا أثره الكبير فى المسرح الإنجليزى المعاصر من حيث نوع العلاقة بين النظارة والمسرحية التى تقدم إليهم وإن لم تتمسك الغالبية من الكتاب بالشكل الملحمى الذى صاغه برخت .

أما العبثيون [١] الذين يمثلهم يونسكو فقد ظهر أثرهم بصورة واضحة فى المواقف الفلسفية والفكرية التى اتخذها بعض المسرحيين المعاصرين فى انجلترا . وهى مواقف مناهضة للبرختية الملتزمة . وقد وصم يونسكو مسرح

---

(١) الواقع أن كلمة « العبث » خطأ شائع لترجمة اللفظة الانجليزية « Absurd » فحقيقة معنى هذه الكلمة هى « النشاز » فى الأصل تستخدم للدلالة على نغمة خرجت عن الانسجام أو الهارمونى وقد استخدمت كصفة لهذا المسرح للدلالة على حالة الفصام أو النشاز الذى يعانيه الإنسان فى هذا العصر الذى فقدت فيه القيم .

برخت بأنه « مسرح صبي كشافة Un Theatre de Boy Scout »
وهذه عبارة يمكن فهمها فى ضوء المبادىء الأصلية للعبثيين ، الذين يعتقدون
أن مسعى الإنسان فى الدنيا لاهدف له ، وأن هذا الكد لاطائل تحته . وقد
وردت هذه المبادىء أولا فى مقال لالبير كامو عن أسطورة سيزفوس
The Myth of Sisyphus ١٩٤٢ ، وسيزفوس فى الأسطورة مقضى عليه
بأن يظل حياته يقذف بحجر إلى أعلى الجبل ثم ينحدر إليه فيعيد قذفه وهكذا
دواليك . والأسطورة ترمز إلى العمل الدائب الذى لاهدف منه . وقد
استعار كامو الأسطورة ليشير إلى انهيار الإنسان فى عالم لا معنى له ولاغرض ،
وأن وجود لإنسان فى حد ذاته نوع من النشاز لاينسق مع حدوث الموجودات
الأخرى . وقد اعتنق هذه المبادىء عدد من المسرحيين إلى جانب يونسكو
منهم بكيت واداموف ، وجان جينيه ، وادوارد البى . غير أنه يبدو من
ظواهر الأمور أن هذه المدرسة قد استنفذت أغراضها وقد تحول عدد من
هؤلاء المسرحيين عن الموقف العبثى إلى موقف الالتزام وعلى رأسهم يونسكو
نفسه وذلك فى منتصف الستينات .

نستطيع الآن أن نعرض فى عجالة سريعة لعدد من المسرحيات والمسرحيين
الذين ظهروا فى منتصف الخمسينات . معلوم أن أهم هذه المسرحيات قاطبة
هى مسرحية **انظر إلى الوراء** لجون أوزبورن . وهى المسرحية التى عرضتها
فرقة المسرح الإنجليزى English Stage Company على مسرح رويال
كورت Royal Court فى الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ . فبدأت بذلك العرض
حقبة جديدة فى تاريخ المسرح الإنجليزى . قد لا تكون هذه المسرحية متقنة
الصنع ، وقد لا تكون أحسن ما كتب أوزبورن ، بل إن بعض النقاد يعتبر
أنها تفتقد بعض العناصر المسرحية الأساسية ، ومع ذلك فإن لهذه المسرحية
أهمية كبرى تنبع من حقيقة هامة ، وهى أن صوت جيمى بورتر بطل
المسرحية كان الصوت المعبر عن جيل الغضب فى الخمسينات . بورتر فتى
مفكر من الطبقة الكادحة يكسب عيشه من بيع الحلوى فى إحدى مدن الأقاليم .
فقد الإيمان بكل ما حوله . ونقم على كل شىء . استمع إليه :

« أظن أن الناس فى جيلنا لم يبق لهم مثل قويمة يموتون من أجلها . لقد انتهى ذلك فى الثلاثينات والأربعينات . لم يعد هناك مثل حسنة شجاعة باقية . فإذا جاءت الطامة الكبرى ، وقتلنا جميعاً ، فلن يكون ذلك على الطريقة السابقة القديمة . وإنما لأشياء تافهة ، كالذى يلقى بنفسه للهلاك أمام سيارة » .

وقد كتب أوزبورن عدة مسرحيات أخرى ليست كلها فى مستوى انظر غاضباً إلى الوراء إلا أن مسرحية « لوثر » التى كتبها عام ١٩٦١ والتى قام الممثل العظيم البرت فينى بالدور الأول فيهـا ، هذه المسرحية تؤكد موهبة أزبورن . تحول أوزبورن فى هذه المسرحية إلى أسلوب بريخت فى التأليف والتركيب كما يتضح له اتجاه بنائى جديد من حيث الموقف الفلسفى .

إلى جانب أوزبون برز مسرحيون آخرون أهمهم جون آردن ، وهارولد بنتر ، وارنولد وسكر .

أهم مسرحيات آردن Arden وهو أصلا مهندس معمارى — هى رقصة الرقيب ماسجريف Sergeant Musgrave's Dance وتدور حوادثها فى بلدة صناعية فى شمال انجلترا عابسة كئيبة الجو ، ليجتاحها الإضراب . وينزل البلدة أربعة من الجنود بقيادة الرقيب ما سجريف ضاقت بهم سبل الحرب وكرهوا ما حاق بهم من آلام وما أحاط بهم من دماء . يحاول هؤلاء الجنود أن ينظموا حملة لمنع الحروب فى هذه البلدة المستعرة بالإضراب . وينتهى الأمر بفوضى عارمة وعداء بين الجنود وأهل القرية . ولكن لايلبث الاضطراب أن يهدأ . ويتبين الناس الرشد من الغى وآردن برختى النزعة بصفة عامة .

أما بنتر فقد كتب عدة مسرحيات منها **الخادم الأخرس** The Dumb Waiter ١٩٥٨ **والتشكيلة** The Collection ١٩٦١ بيد ان المسرحيتين اللتين اشتهر بهما هما **حارس الدار** The Caretaker **والعودة** The Home coming **حارس الدار** تقوم على اصطدام الأوهام . استون يتحسل كل شىء من ديفز ذلك الشريد الذى صادقه ، ولكن ينتهى كل

شيء بينهما حين يسخر ديفز من وهم أستون وحلمه بأن يبني حظيرة في الحديقة . كذلك يمثل ديفز نفسه المفارقات التي يقوم عليها المجتمع ، فهو لايرغب في محاورة الملونين السود . بينما هو نفسه نفاية للمجتمع الإنجليزي ربما لأنه من أصل ايرلندي كاثوليكي وبنتر دون شك من قادة مسرح العبث أو النشاز .

أما ارنولد وسكر فقد صنع لنفسه شهرة مبالغاً فيها ، فهو يهودي أصله من وسط أوروبا وكان يعمل غاسلا للصحون في أحـــد الفنادق وقد أطلق على الدراما التي يكتبها دراما حوض المطبخ لأنه يدعى أنه يتحدث عن الطبقة العاملة ، بينما تلاحظ أن معظم مسرحياته تدور حول شخصيات يهودية قلقة اقتلعت من جذورها ، وتحاول أن تفرض نفسها على البيئة المحيطة بها ، بدعوى التمسك بالمثل الإنسانية . وقد أفلح وسكر لفترة ما في أن يصل إلى الطبقة العاملة عن طريق ذلك الطلاء الرقيق (من ادعاء الحديث باسمها) الذي يطلى به مسرحياته . وإن كانت مسرحياته تحمل في طياتها دعوى صهيونية حقيقية . ولذا فإننا نعتقد أن مسرحياته لن يكتب لها البقاء .

ومن أهم ما ينبغي التنبيه إليه أن مسرح الخمسينات والستينات نشأوترعرع في ظل منافسة شديدة من أدوات التعبير المرئي الأخرى كالتلفزيون والسنما ، وفي ظل ثقافة بدأت الكلمة المنطوقة تحتل فيها الأولوية على الكلمة المطبوعة . وهذا هو أحد الأسباب الهامة التي جعلت مشكلة التعبير اللغوي من المخاطر الرئيسية بل تكاد تكون لدى بعض المسرحيين هي الموضوع الأوحد الذي يلتف حوله البناء المسرحي . كما أنه كان أيضاً سبباً أساسياً في أن يؤكد المسرحيون الصفة المميزة للمسرح عن غيره من أدوات التعبير المرئي وهي الصلة المباشرة بين الممثل والنظارة . ظهر هذا بوضوح في المسرحيين ، العبثيين منهم أو تلامذة برخت ، وذلك في المحاولة الدائمة لاستلفات النظارة ، إما عن طريق الأداء الخطابي أو الاستعانة بالموسيقى الصاخبة . أو بالغاء الحاجز بين خشبة المسرح ومكان جلوس النظارة بأن يقوم بعض الممثلين بأداء أجزاء من أدوارهم وهم بين النظارة . وقد يكون الاستلفات أيضاً

بالاغراب الشديد فى المناظر المسرحية . من ذلك مثلا ما فعله بيكت فى لعبة **النهاية** Endgame حين أجلس الزوجين طيلة المنظر فى وعائين للزبالة . وما عمد إليه فى مسرحية **الأيام السعيدة** حيث كل ما نرى على المسرح هو رأس امرأة مدفون جسمها بأكمله فى الرمال ، وهى تسترجع ذكرياتها . وهاك مقتطفاً مما تقوله هذه المرأة واسمها وينى Winnie فى هذه المسرحية :

وينى : كل شيء فى حدود العقل ... (صمت طويل) لا استطيع أن أفعل المزيد . . (صمت طويل) أو استطرد (صمت) ولكن لابد أن استطرد (صمت) اشكال هذا (صمت) لا لابد أن يتحرك شيء ما فى هذا العالم ، لا استطيع الاستطراد (صمت) زفير (صمت) ما هذه السطور الخالدة . (صمت) قد يكون الظلام الأزلى (صمت) ليل دامس بلا نهاية (صمت) صدفة بحتة فيما أظن ، صدفة سعيدة . . (صمت) ى نعم رحمة مستفيضة (صمت طويل) والآن ؟ (صمت) والآن ياويلى ؟ (صمت) ذلك اليوم (صمت) النوار الحمرى (صمت) الكؤوس (صمت) انصراف آخر صيف .

مثل هذا المنولوج المتقطع الذى تتخلله فترات الصمت كان يتطلب من النظارة استخدام الخيال فى ملء هذا الفراغ ، والربط بين المعانى . فالاهتمام بالنظارة قد يأتى ايجابا وسلبا ، إيجابا كما هو الحال فى مسرح برخت حيث يستجمع المسرحى قواه اللغوية وغير اللغوية لفرض الدرس على النظارة أو سلبا كما هو الحال فى هذا المثل من بيكيت ، حيث يتطلب المسرحى من النظارة المعاونة فى ملء الفراغ اللغوى الذى يخلفه المنولوج المتقطع . نخلص من هذا بنتيجة وهى أنه سواء فى المسرح البريختى الملتزم ، أو فى مسرح العبث كان لطبيعة الاتصال بين المسرحى وجمهوره أثر مباشر فى شكل المسرحية وبنائها ، وفى اسلوبها اللغوى وكذلك فى أخراجها على المسرح .

(ب) مسرحية « شجرة التوت » لأنجلس ويلسون

يعد انجسى ولسن من أهم كتاب القصة المعدودين فى انجلترا فى الوقت الحالى . وقد استطاع أن يصنع لنفسه إسماً عريضاً بعد الحرب مباشرة ، حين كان ميدان الأدب شبه خال من الملكات الفنية . فنشر أول مجموعة قصصيةله عام ١٩٤٩ وهى The Wrong Set وكان فى منتصف الثلاثينات من عمره . وكان ولسن قد ولد عام ١٩١٤ وتعلم فى جامعة اكسفورد وعمل فترة بوزارة الخارجية البريطانية . ثم انتقل للعمل بالمتحف البريطانى الذى أمضى فيه الجزء الأكبر من حياته العلمية . وهو الآن استاذ للأدب الإنجليزى بجامعة أيست انجليا . (ومما يذكر أن جامعة الكويت فكرت فى دعوته استاذاً زائراً بها خلال عام — ١٩٧١ — ١٩٧٢) .

ورغم أن مسرحية شجرة التوت تعد من أبرز أعماله الأدبية ، إلا أن ويلسون قد نبغ فى مجال القصة نبوغاً هائلا جعله من أساطينها المعروفين فى العالم . وكانت أول قصة طويلة نشرها هى **الشوكران وما بعده** Hemlock and After عام ١٩٥٢ . وفيها يتناول ويلسون سيكولوجية الفرد فى أثرها على معاملاته الاجتماعية كما يدرس اتجاه الإنسان نحو التحرر والتحلل من القيود والمواصفات التى تفرض عليه . كل هذا نراه من خلال شخصية برنارد ساندز وهو قصصى ناجح ، يتشكك فى القيم التقليدية ، ولكن الناس يتهمونه بافساد الشباب . وساندز رغم تشدقة بالاصلاح الاجتماعى ، منحل أخلاقياً فى حقيقة الأمر . ويدور محور نشاطة الاجتماعى فى القصة حول اتخاذ منتجع فاردن هول ليكون مقاما للشباب من الكتاب المبتدئين . ولكن حين تظهر دوافعة الحقيقية ينهار عالم ساندر مع انهيار المشروع .

تلت ذلك قصة **اتجاهات أنجلو ساكسونية** «Anglo Saxon Attitudes» « فى عام ١٩٥٦ . وتعتبر هذه القصة توأما لمسرحية شجرة التوت فقد ظهرتا فى نفس العام وتدور حوادثهما داخل البيئة الأكاديمية وهما تعالجان نفس المشاكل تقريبا . تثير حوادث قصة **اتجاهات أنجلو ساكسونية** حول ما يتخيله ويلسون

من كشف أحد شخصياته بروفسور ستوكوى لأثر وثنى فى مقبرة قسيس يعود تاريخها (طبقا للقصة لا للتاريخ) إلى القرن السابع الميلادى . ويؤدى هذا الكشف إلى استرسال المؤرخين من شخصيات القصة فى عدد من التكهنات. بيد أن حقيقة الأمر التى يعرفها بطل القصة بروفسور جيرالد ميدلتون ، هى أن جيلبرت ابن البروفسور ستوكوى هو الذى وضع الأثر المزعوم فى المقبرة ليجعل من أبيه المهرج العظيم أضحوكة ، ولكن السر ظل دفيناً إلى أن باح به جيلبرت وهو فى حالة سكر للاستاذ ميدلتون . وتتواتر حوادث القصة وبطلها ميدلتون أستاذ تاريخ متقاعد ، يداخله إحساس طاغ بالفشل فهو منفصل عن زوجه . ويتجاهله أبوه . كما لفظته عشيقته . بل إنه يشلك أيضاً فى قيمة دراسات التاريخية التى قام بها طيلة حياته ، ويؤدى به هذا التشكك إلى الامتناع عن جلاء حقيقة الأمر بالنسبة للكشف الوثنى المزعوم . ومن هنا نجد أن موقف البطل هذا لا يختلف كثيراً عن موقفه فى القصة السابقة فالمشكلة أساسها التفاعل الداخلى المميت . والانفصام الذى يؤدى إلى توتر البطل ، وذبذبته اخلاقياً واجتماعياً .

تبعت ذلك قصة كهولة مسز اليوت The Middle Age of Mrs. Iliot ومسز اليوت شبيهة فى شخصيتها وموقفها بجيرالد ميدلتون ، كما تدور حوادث القصة فى نفس الإطار الذى دارت فيه حوادث سابقتها .

وفى عام ١٩٦١ أخرج ويلسون قصة الكهول فى حديقة الحيوان The Old Men at The Zoo وهى أشبه بخرافات يعسوب أو قصص كليلة ودمنة الأخلاقية . فحديقة الحيوان فى القصة ليست مجرد مؤسسة عامة ، ولكنها تمثل إنجلترا ذاتها ، معتركا للقيم المتضاربة المتناقضة ، مدراؤها جماعة من البيروقراطيين يؤدى فشلهم إلى كارثة . فكما خرجت انجلترا من حرب لم يكن لها ما يبررها وهى تتجه نحو الوحدة الأوروبية ، وهو مبدأ لا يؤيده ويلسون ، كذلك يعاد فتح حديقة الحيوان تحت اشراف مدير جديد من وسط أوروبا يستخدم الحديقة لدعاية منفردة . مثلا يربط دبا من سيبريا من قدمه وتعلق بجواره لافتة كتب عليها « الدب الروسى يلاقى المصاعب » .

كما ينادى أحد المدراء الجدد (الذين يؤمنون بأن العنف يؤدى إلى السيطرة) بأن تقام مصارعات بين حيوانات الحديقة والمعتقلين السياسيين . هذا ويواجه راوية القصة — كارتر سكرتير الحديقة — مشكلة تتردد فى قصص ويلسون وهى الحيرة بين العلم والدراسة وبين الإدارة والتنفيذ . كما تصبح حيوانات الحديقة ضحايا للتهجم البشرى . وقد كتب ويلسون بعد ذلك عدة قصص هى **زيارة متأخرة** Late Call الصادرة فى ١٩٦٤ **وأمر لا يضحك** . No Laughing Matter ١٩٦٧ ، وكأنه فعل السحر As If By Magic ثم « العالم متأججاً » Setting the world on fire

فإذا تناولنا الآن مسرحية **شجرة التوت** رأينا أولا أنها تمتاز عن مسرحيات الخمسينات الأخرى بشىء هام وهو أنها ليست مسرحية موقوته . ليست محدودة بمشكلات جيل بعينه أو بأزمة فترة خاصة . كما أنها لا تقتصر على تقديم المشاكل الفلسفية الفكرية الخالصة . انجس ولسن هنا يختلف عن معاصريه من جيل « الغاضبين » فى أنه ليس غاضباً . لم تتقطع به الأوصال ، فلم يعبر عن نفسه فى ثورة حانقة لاتسعفها الكلمات كما هو الحال فى بعض مسرحيات بنتر وبكيت . وليس هو أيضاً بالفيلسوف المغرق فى الفلسفة الباحث فى المثاليات المترفعة أو المتعمقة مثل يونسكو أو سارتر .

فى هذه المسرحية يدرس ويلسن الأزمة التى تنشأ عن اضطراب المثقفين بين القيم والمثل التى يعتنقونها وبين دوافعهم الحقيقية وسلوكهم الواقعى ، وهو يدرس هذه الأزمة من خلال ثلاثة أجيال متعاقبة فى عائلة أستاذ جامعى ، فى أعلى القمة من هرم الثقافة . وفى ثنايا عرضه لهذه الأزمة ، يقدم إلينا ويلسون أنماطا من الشخوص مختلفة يمثل كل منها جانباً من الجوانب الفكرية والاجتماعية للأزمة . فأنجس ويلسن إذن لا يدرس هذه المشكلة الأخلاقية الثقافية فى عزلة ، إنما هو يدرسها فى إطار من العلاقات الاجتماعية التى تضيق فتشمل أصغر الوحدات الاجتماعية وهى الأسرة . وتتسع مدلولاتها فتشمل المجتمع الإنسانى بأسره . وكما تتسع الرقعة البشرية أفقياً ، فإنها تزداد أيضاً فى العمق . فهى إذ تشمل الأستاذ الجامعى فى القمة ، تنحدر فتشمل أيضاً

السابلة مثل بائع الفرش المتجول ومن يعيشون على هامش المجتمع دون وضع ثابت مثل المرأة الطفيلية لوتن مور .

وقد احتوى هذه المسرحية إطار تقليدى هو شكل « المسرحية المحبوكة الصنع Piece bien faite » فهى مقسمة إلى ثلاثة فصول وتتشابك فيها الخيوط إلى أن تصل إلى ذروة التعقد فى الفصل الثانى ، ثم تحل تدريجياً وتتكشف حقيقة الأمور نهائياً فى خاتمة المسرحية فى الفصل الثالث .

ولكى نفصل الحديث عن المسرحية نوضح أن ويلسون جمع فيها بين اتجاهى برخت الاجتماعى ، ويونسكو وبيكت الفلسفى اللذين كانا يسودان المسرح الأوروبى فى الخمسينات ، إلا أنه التزم شكلا تقليدياً بحتاً فلم يتأثر بما سماه برخت بالمسرح الملحمى ، أو بالأساليب التجريبية التى اتبعها بيكت ويونسكو . ويعتمد ويلسون فى ابراز أفكاره اعتماداً أساسياً على الحوار الذى يدور بين الشخوص المختلفين ، وليس على الحركة أو الأحداث . ومن خلال هذا الحوار تتكشف حقيقة ما يدور وراء الجدران الذهنية . كما تنزع الغلالات تدريجياً عن الماضى لتتضح فى ضوئه حقيقة الدور الفعلى والسلوك الواقع للاشخاص فى حاضرهم وأثر ذلك على مستقبلهم . ورغم أن تكوين المسرحية تقليدى بشكل عام ، إلا أن انجس ويلسون عمد إلى استخدام نوع من الرمزية أخرج المسرحية عن الأشكال المألوفة لهذا النوع من المسرحية المحبوكة الصنع Pice bien faite . **فشجرة التوت** التى أخذت عنواناً للمسرحية ترمز من ناحية إلى المبادىء الخلابة فى ظاهرها التى تظاهرت باعتناقها روز بادلى زوجة العميد ، والتى جعلت من التشدق بها نوعاً من العبادة . وكان الالتفاف حول شجرة التوت فى الحديقة أشبه بالطقوس التى تفرضها لمصاحبة هذه العبادة . فلما تعرت هذه المبادىء وبدأت معتقدات آل بادلى تتساقط الواحدة تلو الأخرى ، كان ذلك فى مشهد فى الفصل الثانى حول شجرة التوت . ومن ناحية أخرى كان بعض الشخوص يرون فى الشجرة رمزاً لتلك القوى المجهولة التى تحرك عوالم الغيب وتتحكم فى أقدار البشر . ولعل انجس ويلسون قصد من هذا الازدواج الرمزى للشجرة إلى

أن يبين التناقض الذى يعيش فيه المجتمع الإنسانى إذ يتخذ كل من العقليين (ممثلين فى شخصية روز بادلى) ، والغيبيين (ممثلين فى شخصية أوتن مور) نفس الرمز الواحد لمعتقداتهم على تناقضها البين .

والحديث عن شخصيات هذه المسرحية لابد أن يكون فى نفس الوقت حديثاً عن الأفكار والاتجاهات التى يتناولها الكاتب . فكل شخصية تمثل موقفاً فكرياً معيناً . والحوار بين هذه الشخصيات يمثل التحاماً بين هذه المواقف لتبين أصلحها للبقاء . الجيل الأول من الشخصيات هو جيل بروفسور بادلى العجوز المتقاعد وزوجه روزبادلى . وهما يمثلان (كل فى مجاله) الاتجاه نحو تأليه المطلقات دون النظر إلى العلاقات الإنسانية اليومية ، ودون اعتبار عامل الزمن والتطور . يتبعهم جيل يجسم الفصام بين العقيدة والسلوك فى شخصية روبرت بادلى التى لا تظهر على المسرح ، وإنما تكون محوراً أساسياً لموضوع المسرحية ومعه أخته كوراً من نفس الجيل . ويجىء بعد ذلك الجيل الثالث حاملا لكل المتناقضات بيتر لورد المؤرخ البحاثة بالجامعة الذى يخطط لترك عمله إلى عمل آخر يقوم فيه بتدريس التاريخ على حقيقته فى المدارس ، وكيرت لاندك اللاجىء اليهودى الأصل . وهو يتصنع كتابة الشعر ولكنه فى الواقع وصولى أبعد ما يكون عن الخيال ، ثم هناك ساءون فللوز المحامى السكير الذى يثور على كل معتقدات بادلى وهو يترنح سكراً . ومن الفتيات هناك وندى تيلك العاطفية النزقة ، ونقيضتها آن بادلى الموضوعية التفكير . وبعد كل أولئك هناك شخصية مسز جيرالدين لوثن مور وهى عشيقة روبرت بادلى المتوفى . وتعد مفتاحاً لأسرار الماضى الذى يكشف الحاضر ، أى أن لها أهمية وظيفية هامة فى المسرحية ، فظهورها فى الفصل الثانى يؤدى إلى ايضاح العلاقات الحقيقية بين الأفراد ، وكشف نوازعهم وسلوكهم .

فإذا تناولنا الجيل الأول من هذه الشخصيات ، جيل برفسور بادلى وزوجه روز فهما يصفان نفسيهما بأنهما «احرار انسانيون Liberal humanists» ولعل ويلسون قد صاغ هاتين الشخصيتين على نمط بعض المفكرين الأحرار

الذين كانوا يجتمعون فى لندن فى فترة ما بين الحربين فى حى بلومزبرى Bloomsbury وأطلق عليهم « جماعة بلومزبرى Bloomsbury group » وكأن عمل ويلسون فى المتحف البريطانى الذى يقوم فى هذا الحى والذى التفت حوله هذه الجماعة ، قد جعل منه وريثاً شرعياً لخلفاتها ، والناقد الأول لمبادئها فى نفس الوقت . وأهم ما يميز موقف هذه الجماعة هو متابعة الفكر فى أبراجه العاجية والدعوة إلى نوع من السمو قد لا يتصل ولا يتسم بالواقعية . وفسر بعض مهاجميهم هذا الموقف بأنه نوع من الهروبية والانهزام .

بروفسور بادلى نموذج لهذا النوع من الفكر ، فهو أولا يبحث فى تاريخ العصور الوسطى ، ويعنى فى بحثه بالأكاديمية التى تتصيد الشوارد التائهة فى أضابير المكتبات ، ولا ينظر إلى التاريخ من حيث مدلولاته الإنسانية ، أو صلته بالواقع المعاصر . ومع ذلك فهو يرى نفسه نصيرا للحق ، ويعتبر سفره لإلقاء محاضرات فى أمريكا ، نوعا من الحرب الصليبية . وحقيقة الأمر أنه إنسان يعيش فى الماضى ويحارب طواحين الهواء . ورغم أنه رب الأسرة إلا أن دوره سلبى تماماً . فأموره الخاصة تسيرها زوجه كيفما شاءت . وحتى دراساته تعد له بواسطة مساعديه . فكأنما هو رمز ليس إلا .

أما زوجه روز فلها دور رئيسى فى هذه المسرحية . ولعل أحسن وصف لها هو الذى جاء على لسان بيتر فى الفصل الثالث موجها لها الكلام :

بيتر :

— أعتقد أنك تحبين بنى جنسك بعمق ، يامسز بادلى ، ولكن ليس كما يقفون أمامك ، لحما وعظما . وأفكارا فردية — إلا إذا كانوا على طراز بادلى ، وعندئذ تحبينهم أكثر من اللازم ... معظم الناس تقتصر خبرتهم على الذين يدورون فى محيط حياتهم .

روز بادلى اخفقت فى أخص خصائص حياتها ، فهى لم تنسج نسيجا قويا فى علاقتها الأسرية ، على مدار نصف قرن لم تنشأ بينها وبين جيمس تلك

الصلة الحميمة التي تربط الزوجين . كما انعدمت الثقة بينها وبين ابنتها كورا التي لا تصرح لها بمرضها . ومع ذلك فهي ترفع لواء « البادلية » . وما « البادلية » ؟ هي الإيمان بكل ما يرمز إليه ل بادلى . كان آل بادلى عصبة من القديسين ذوى المبادىء العالية يربطهم رباط حميم . هذا الرباط طبعا لا وجود له ، وهذه المبادىء لا تحيا إلا فى دماغ روزبادلى . ولا تنعكس البتة على سلوكها الفعلى . هى عضو فى عدة جمعيات خيرية . ولها نشاط اجتماعى متعدد الجوانب . وتدعى الواقعية فى مقبل الأمور ، جمعت حولها عددا من المأفونين (مثل وندى تيلك الفتاة النزقة) . أو الشاردين الذى لا جذور لهم (مثل اليهودى كيرت لاندوك اللاجىء الألمانى) ، جمعتهم بدعوى العطف على الانسانية لاستنقاذهم مما قد يحف بهم من مصير مظلم . ومن عجائب القدر أن تتضح حقيقتها على أيديهم :

وندى :

— ذلك ما أمرضنى . مفاخرتكم بأنفسكم — مافعله بروفسوربادلى فى سبيل البحث العلمى ! ما فعلته مسز بادلى فى سبيل الأيتام والمحرومين ! وما فعله العظيم روبرت بادلى فى سبيل منع الحمل ، والأمهات اللاتى لم يتزوجن ! كل شىء فى سبيل المارقين والمنحرفين . لا غرابة فى أن انجلترا التالدة حالها مضطرب .

الدافع الحقيقى لسلوك روز بادلى هو حب السيطرة وإثبات الذات ، وليس حب الإنسانية فى ذاتها . يتضح هذا مما يفلت به لسانها فى لحظة ضيق ، فهى عضو فى لجنة لإصلاح السجون ، ولكن الناحية الإنسانية هى آخر ما يشغل بالها ، وإنما هى معنية بالأرقام والإحصائيات وهى تجد فى الاجتماعات والمناقشات متنفسا لحبها السيطرة ، وليس مجالا لتخفيف آلام الإنسان . وتسجل روز بادلى هزيمتها فى الكلمات اليائسة الأخيرة فى الفصل الثالث التى توجهها إلى زوجها حين يعرض عليها اصطحابه فى الرحلة إلى أمريكا :

لا يا جيمس . لا فائدة من محاولة التظاهر الآن . كما قلت لقد ظللنا

متزوجين لأكثر من خمسين عاما . إذا لم نكن قد تقاربنا طول هذا الوقت ، فلا داعى للتظاهر بالعاطفة الآن .

وتنهار القلعة الزائفة التى أقامتها روز جدارا جدارا . وذلك بالاكتشاف التدريجى لحقيقة دوافعها . وكذلك فيما يتضح من تمرد أولئك الذين ظنت أنها قد أعدتهم وأنشأتهم على هذه المبادىء أول هزيمة لها تجىء فى اكتشاف حقيقة أمر ابنها روبرت بادلى الذى كانت تعده بطل الأبطال فى تطبيق المبادىء « البادلية » . كانت قد ارتسمت عن روبرت صورة فى الأذهان أنه المصلح الاجتماعى ، الذى يبحث مشكلات الشباب ، ويقيم لهم المعسكرات ، ويقدم الحلول لازماتهم النفسية . ولكن يتضح أن وراء هذه القشرة من النجاح . إنسانا قلقا فاشلا فى علاقاته الزوجية ، اتخذ لنفسه عشيقة فى الخفاء ، كما يظهر إلى السطح أحد تصرفاته غير الأخلاقية ، أضف إلى ذلك مايتضح من إيمانه بخرافة تحضير الأرواح مما لا يتفق مع ما تدعيه « البادلية » من إيمان بالعقل المجرد .

يأتى بعد ذلك التنكر من الجيل اللاحق . سايمون فللوز ، يكفر بكل مبادىء آل بادلى ، وينغمس فى السكر معلنا أنه « البادلى الذى سينهى كل آل بادلى » . ووندى تيلك تكفر بما قدم لها من عطف وتعلن ثورتها . أما آن بادلى ابنة روبرت فهى التى تمثل جانب التوازن فى هذه العلاقات المتأرجحة ، وتمثل بزواجها من بيتر لورد الناحية الإيجابية المنطقية التى ينبغى أن تسود . يبقى بعد ذلك كيرت لاندك وبيتر لورد .

أما كيرت لاندك فهو شخصية من طراز مختلف ولكن وجوده أمر مألوف فى المجتمع الذى أفرزته الحرب العالمية الثانية . فهو إنسان مخلط ليس له جذور فى ثقافة معينة أو تقاليد خاصة . فقد ولد لأب يهودى أحرق فى أفران النازى ، ولكن أمه تزوجت أحد النازيين ، والتقط كطفل لينشأ كلاجىء تحت رعاية أسرة بادلى . وهدفه المدعى هو أن يصبح كاتبا أو شاعرا . ولكن تسلسل الحوادث يظهره على حقيقته وصوليا لا يهدف إلا إلى إرضاء ذاته ، وهو يتدلل ويتصنع البراءة ؛ حتى يصل إلى مآربه ، ثم إذا سنحت الفرصة أنشب مخالبه واتضحت له اتجاهات أنانية صارمة . وهو

يفلسف هذه الأنانية مستنداً إلى فلسفة سارتر الوجودية معللا تصرفه بما قاله سارتر من أن « الجحيم هو الآخرون » . وفى تقديم شخصية كبرت ، يهدف أنجس ولسن إلى مهاجمة هذه الفلسفة العدمية ، وهى فلسفة كان لها أثر كبير على المسرح الأوروبى فى الخمسينات ، ولا سيما ما سمى بمسرح العبث أو النشاز كما ذكرنا آنفا .

على النقيض من كبرت لاندك نجد شخصية بيتر لورد ، هو أيضا يتحول من رفيق تابع لبروفسور بادلى إلى انسان مستقل ، ولكنه ليس طفيليا متسلطا مثل كبرت ، بل إن له من الشخصية ما يدعوه إلى التفكير فى أن يبنى لنفسه اتجاها خاصا فى ممارسة التاريخ . فهو يرفض مرافقة بروفسور بادلى فى رحلته إلى أمريكا ، ويعتبر أن عليه الآن أن يشق طريقا آخر بدلا من البحث المجرد فى الأضابير ، وهو تدريس التاريخ فى المدارس ، حتى تخرج الحقائق إلى المجال الإنسانى ، بدلا من الاحتباس فى الأوراق ، وحتى يستطيع عن طريق هذه الممارسة أن يعمل على تطوير التفكير البشرى بالفعل المباشر ، وبهذا يتحقق له نوع من السيطرة . ولذا فشخصية بيتر لورد تمثل نموذجا إيجابيا من الفرد الذى يبنى أخلاقه على أسس علمية ويحاول أن يجتاز الفجوة بين الفكر والواقع ، تلك الفجوة التى كانت سببا فى انهيار مبادىء « الأحرار الإنسانيين Liberal humanists » والتى رمز لها ويلسون فى هذه المسرحية « البادلية » .

وإذا كان لنا أن نصدر حكما عاما على مسرحية **شجرة التوت** لانجس ويلسون فإنا نعتقد أن هذه المسرحية ستبقى ، ولعل بقاءها سيكون أطول من مسرحيات أخرى معاصرة كتبت لها شهرة موقوتة . والسبب فى إيماننا بقوة هذه المسرحية وبقائها هو أنها مسرحية موضوعية قبل كل شيء ، خلصت من التناهى الذى يتميز به كل من مسرح برخت الاجتماعى الملتزم ، ومسرح العبث ، أو المسرح الغاضب المنتفض الذى لا يجد المبادىء الجديرة بالاعتناق. ولم يقف ويلسون مكتوف اليدين أمام المشكلات التى حركت البرختيين ، كما أنه أيضا لا يقل تحطيما للأصنام عن العبثيين . ويتضح هذا من تناول

ويلسون للموضوعات التى تناقشها المسرحية ، ويمكن تبويبها تحت الرؤوس التالية :

١ — أن الإصلاح الاجتماعى ليس مسألة بطولة فردية ، وإنما يأتى من تفهم جماعى متكامل يشترك فيه عامة الناس .

٢ — أنه لا الغيبيات الخالصة ولا العقلانية المحضة يمكن أن تؤدى إلى الاستقرار النفسى للأفراد ، أو المجتمع . ويقترن بهذا الرفض التام للفلسفات العدمية .

٣ — كذلك ليست القوة أو السيطرة وليدة المغالاة فى المناداة بالمبادىء المطلقة ، ولا هى وليدة الإدارة المحكمة التى تغفل الناحية البشرية ، والعلاقات الإنسانية الأساسية .

٤ — ليس التاريخ سردا للحقائق فى ذاتها ، وإنما له جانب وظيفى فى تطوير المجتمع المعاصر بعد تفهم جذوره فى الماضى .

٥ — اتقان اللغة والدقة فى التعبير بها أساس هام من أسس التوافق والاتصال بين البشر .

هذه المبادىء المحددة الدقيقة يتوصل إليها ويلسون بعد عرض لمختلف المواقف الممثلة فى شخصياته المتباينة . والموضوعية القصوى التى تقدم بها هذه المبادىء واجتناب الكاتب فرضها على جمهوره ضمان حقيقى لاستمرار هذه المسرحية فى تأثيرها وفاعليتها ، ودلالة كبيرة على مقدرة أنجس ويلسون وفنه العظيم .

الثقافتان

بين س.پ سنو ومعارضيه

١ — تقديم :

ترجع بداية الصراع بين العلم Science وبين الإنسانيات إلى ما قبل النهضة فى أوروبا . وقد اتخذت مظاهر هذا الصراع صورة حادة فى بعض الأحيان ، تمثلت فى تقفى الكنيسة الكاثوليكية لأصحاب الفكر العلمى ، وإعدامهم فى كثير من الأحوال . ولكن العلماء تمكنوا من إثبات وجودهم . وغيرت أبحاثهم واكتشافاتهم من تصور الإنسان لنفسه وللبيئة المحيطة به . كما استطاع العلماء أيضا غزو الثقافة الأدبية . فجاء عصر سارت فيه الثقافتان العلمية والأدبية متلازمتين ، وكان ذلك خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أو ما يسمى فى تاريخ الفكر بعصر العقل The Age of Reason ولا يستطيع الدارس فهم أدب هذه الفترة دون الرجوع إلى النظريات العلمية التى عاصرته ، فلا يمكن فهم درة ميلتون Milton « **الفردوس المفقود** Paradise Lost » على الوجه الصحيح دون معرفة الأفكار المعاصرة عن الفلك والنجوم والأجرام السماوية ، كذلك لا يمكن فهم قصيدة بوب Pope المسماة « **مقال فى الإنسان** Essay on Man » دون دراسة القوانين الطبيعية التى قدمها نيوتن Newton أو الإلمام بشىء من أفكار بولن بروك Bolingbroke وشافتسبرى Shaftesbury وهــو لباخ Holbach من مفكرى ذلك العصر .

ثم جاء بعد ذلك التطور العظيم فى التكنولوجيا والنظريات الأساسية فى الكيمياء والطبيعة والجيولوجيا ، ذلك التطور الذى صاحب الانقلاب الصناعى خلال القرن الثامن عشر ، وكان ذلك التطور ثورياً وشاملا ، فأصبحت الفجوة بعيدة المدى بين العلم والإنسانيات . فعاد الصراع مرة أخرى على أشده بين هاتين الثقافتين ، ووصل إلى الذروة فى القرن التاسع عشر حين

استقطب أصحاب العلوم فى ناحية نظرية داروين فى التطور . واستقطب الأدباء وأصحاب الإنسانيات فى جانب آخر وعلى رأسهم كاردينال نيومان Cardinal Newman الذى تزعم فى القرن التاسع عشر ما سمى « حركة أكسفورد Oxford Movement » وهى حركة رجعية كاثوليكية . وقد حاول الشاعر تنسون Tennyson أن يجد نقطة التقاء بين هذين الاتجاهين فى قصيدته المشهورة « للذكرى » In Memoriam

فلتتزايد المعرفة
وليتزايد الإيمان لدينا
حتى يتفق العقل والروح معاً
فى نغمة واحدة كما كانا قديما

ولكن الصراع ظل على أشده خلال القرن التاسع عشر . وتمثل ذلك فى محاضرة أرنولد Arnold التى ألقاها فى كمبريدج عام ١٨٨٢ تحت عنوان « **العلم والأدب** » Literature and Science التى رد فيها على العالم توماس هكسلى Thomas Huxley . وكان هكسلى قد ألقى محاضرة بعنوان « **الثقافة والتعليم** » Culture and Education طالب فيها بأن تحتل العلم Science المكانة الأولى فى برنامج التعليم على حساب الثقافة الأدبية . ورفض أرنولد هذا القول على أساس أن العلم النظرى لا يمكن وحده أن يؤثر فى سلوك الإنسان دون سند من الثقافة المسماة بالإنسانيات .

وقد استمر هذا الصراع على أشده بين العلم Science والإنسانيات خلال القرن العشرين ، وزادت الهوة اتساعاً حين سيطر العلم سيطرة شاملة على حياة الإنسان خلال هذا القرن لدرجة أصبحت الإنسانيات فيها مهددة ، وأصبح الإنسان فى موقف يفتقد فيه المعانى الروحية التى كانت تتخلل حياته فيما سبق . وفى الوقت نفسه رفض أصحاب الثقافة التقليدية — دفاعاً عن النفس — أن يقبلوا الاكتشافات العلمية كجزء أساسى من التعليم الذى ينمى شخصية الإنسان ويمهد له طريق التقدم . وتمثلت خطورة هذا الفصام الثقافى فى اتقان تكنولوجيا الحروب . وما قاد إليه من اختراع القنبلتين الذرية والهيدروجينية .

دون مراعاة لما يكمن فى ذلك من دمار للبشرية بأسرها ، ولم يصاحب هذا التقدم فى التكنولوجيا ، تقدم فى فهم الواجب الأخلاق نحو الإنسانية ، والمسئولية فى ذلك تقع على عاتق أصحاب الثقافة العلمية وأصحاب الإنسانيات على السواء ، لأن التقارب أمر واجب على الجانبين معاً .

من هنا نتبين أهمية المحاضرة التى القاها العالم الأديب س . ب . سنو C. P. Snow فى جامعة كمبريدج عام ١٩٥٩ ، تحت عنوان « **الثقافتان** The Two Cultures » والتى حاول فيها أن ينشط الأذهان للتفكير فى هذا الموضوع ، ولم تكن محاضرة سنو هى الوحيدة فى هذا المضمار ، ولكن كانت هناك محاولات أخرى سبقتها وتبعتها تلفت النظر إلى خطورة المشكلة ، منهـــا محاضرة جاكوب برونوفسكى Jacob Bronowski التى ألقاها أمام الاتحاد البريطانى للتعليم عام ١٩٥٩ بعنوان « **الإنسان المتعلم** عام ١٩٨٤ The Educated Man in 1984 » . ومقالة ميرل كلينج Merle Kling بعنوان « **الجمهورية الجديدة** New Republic » المنشورة عام ١٩٠٧ .

وترجع أهمية محاضرة سنو Snow إلى أنها صادرة عن أحد رجال الفكر القلائل الذين يجمعون بين « الثقافتين » فهو أحد كبار علماء الطبيعةالمعاصرين، وكان أستاذ هذه المادة فى جامعة كمبريدج ، ثم إنه فى الوقت نفسه من كبار كتاب القصة الإنجليزية الذين مارسوا هذا الفن منذ أوائل الأربعينات من هذا القرن ، وتدور معظم الحوادث فى قصصه داخل المعامل وبين العلماء فى كمبريدج . وقد لقيت محاضرة سنو Snow رد فعل عنيفاً من الأوساط المختلفة . وفى الجزء التالى من هذا المقال أحاول تقديم ترجمة (فى شيء طفيف من التصرف) لهذه الوثيقة العلمية التى لا شك أن لها أهميتها فى تاريخ الثقافة الإنسانية ، ثم أورد بعد ذلك عرضاً لأهم ردود الفعل التى صادفتها . ولعل تقديم هذه المحاضرة ، وما أثارته من تعليق ، إلى القارىء العربى ، تنبيه لخطورة الموقف الذى لابد أن نواجهه فى العالم العربى فى هذه المرحلة الدقيقة من مراحل تطورنا الثقافى والاجتماعى .

٢ — الثقافتان[١] :

كتب س . ب سنو C. P. Snow يقول :

« لقد مرت سنوات منذ نشرت عرضاً عاماً لمشكلة ألحت على فترة من الزمن ، وهى مشكلة لم يكن لى أن أتجنبها نظراً لظروف حياتى . وكانت هذه الظروف هى كل ما يؤهلنى لتناول هذا الموضوع ، وأن لم تكن تعدو أن تكون مجرد مصادفات . وأى إنسان له نفس التجربة لابد أن ينتهى إلى نفس النتائج وأن يقدم التعليقات عليها . لقد أهلنى تعليمى لأن أكون عالماً ، ولكن موهبتى أهلتنى لأن أكون كاتباً . لقد كنت خلال ثلاثين عاماً على اتصال بالعلماء لامن قبيل الاستطلاع ، بل كجزء من وجودى العلمى . وفى خلال نفس الفترة كنت أحاول تشكيل القصص التى أردت كتابتها ، وهى القصص التى جعلتنى مع الزمن فى عداد الكتاب .

كم من يوم كنت ، أمضى فيه ساعات العمل بين العلماء ، ثم أمضى ساعات السهرة بين أصدقائى الأدباء . وأنا أعنى ذلك حرفياً . كانت مخالطتى لهذه الجماعات وتنقلى بينها هو الذى شغلنى بمشكلة سميتها لنفسى « الثقافتين » كنت أحس دائماً انى انتقل بين جماعتين متكافئتين فى الذكاء ، متحدتين فى الجنس ، ليس بينهما كبير اختلاف فى المنشأ الاجتماعى ، لهما نفس الدخل ، بيد أنهما توقفتا عن التواصل ، واختلفتا تماماً من النواحى الفكرية والأخلاقية والنفسية ، حتى كان عبور المحيط أهون من قطع المسافة بين بناية برلنجتون Burlington House أو جنوب كنسنجتون South Kensington [٢] أو بين حى الفنانين فى تشلسى Chelsea .

والواقع أن المرء قد جاوز المحيط عبرا . إذ بعد أن يقطع الإنسان بضع آلاف من الأميال عبر الأطلنطى ، يجد أن لغة الحديث فى قرية جرينتش

---

(١) ترجمة فى شىء من التصرف لمحاضرة سير تشارلس سنو Sir Charles Snow التى القيت فى جامعة كبريدج بعنوان « The Two Cultures » عام ١٩٥٩ .

(٢) حى المتاحف العلمية فى لندن .

بأمريكا هى نفس اللغة التى يتحدث بها الفنانون فى Greenwich Village بلندن بينما تتقارب لغة العلماء على جانبى الأطلنطى . Chelsea

إنى أعتقد أن الحياة العقلية للمجتمع الغربى بأسره ، آخذة فى الانشقاق إلى قسمين متعارضين تماماً . وحين أقول « الحياة العقلية » أضمن هذا التعبير أيضاً جزءاً كبيراً من حياتنا العملية . فأنا آخر من يمكنه القول بالفصل بين الحياتين فى أعماقهما . نقيضان مستقطبان : فى قطب منهما نجد أصحاب الفكر الأدبى . الذين يشيرون إلى أنفسهم دائماً على أنهم « أهل الفكر » كأنه لا يوجد غيرهم ممن يمكنه حمل هذه الصفة . وفى القطب الآخر العلماء وخاصة علماء الطبيعة . وبين المجموعتين هوة عميقة من عدم التفاهم . كل فئة لديها صورة مشوهة عن الأخرى . غير العلماء يظنون العلماء مختالين متحذلقين . هم يستمعون إلى ت. س. اليوت T.S. Eliot الذى يؤخذ كنموذج معبر ، حين يعلق على تجاربه فى إحياء المسرحية الشعرية قائلا إنه لا أمل إلا فى تحقيق القليل ، وأنه يكتفى بتمهيد الطريق لإحياء توماس كيد Thomas Kyd جديد ، أو جرين[1] Green جديد . هذه هى النغمة المحدودة المختنقة التى يرتاح لها ذوو الفكر الأدبى . أنها الصوت المحتبس لثقافتهم . ثم هم بعد ذلك يسمعون صوتاً أكثر علواً . هو صوت نموذج آخر ، راثر فورد Rutherford يدوى : « هذا هو عصر العلم البطولى ، هذا هو العصر الاليزابيثى ! » . كثيرون منا استمعوا إلى هذه الصيحة ، وإلى صيحات أخرى أشد منهـــا ، ولم يترك لنا مجال للشك فيمن قصد راثرفورد أن يكون له مكانة شكسبير . ويصعب على ذوى الفكر الأدبى أن يفهموا — سواء بالتخيل أو بالتعقل — أنه كان جد صائب .

ثم قارن بين ما يقوله اليوت Eliot « هكذا ينتهى العالم ، ليس بصفقة ، ولكن بشهقة »[2] — وهو ما لا يمكن أن تقول به نبؤة علمية .

---

(١) من كتاب المسرحية الشعرية فى عصر اليزابيث .

(٢) بيت من قصيدة اليوت المسماة « الرجال الجوف The Hollow Men » .

قارن ذلك بما قاله راتر فورد لنفسه « ما أسعد حظك يا راتر فورد . دائماً فوق قمة الموج . حسناً ألم أصنع أنا الموج ؟ »

غير العلماء لديهم اعتقاد جازم بأن العلماء لهم تفاؤل سطحى ، ولايدركون حقيقة موقف الإنسان . ومن ناحية أخرى يعتقد العلماء أن ذوى الفكر الأدبى ينقصهم بعد النظر ، ولا يهتمون ببنى جنسهم ، يفتقدون الناحية العقلية بدرجة كبيرة ، حريصون على أن يقصروا الفن والفكر على لحظة الوجود فقط . هذه الاتهامات المتبادلة ليست خالية تماماً من الصحة ، ومع ذلك فهى تخريبية . وكثير منها مبنى على استنتاجات خاطئة خطيرة . وأحب هنا أن أعالج نوعين من هذه الأخطاء العميقة :

أولا فيمايتعلق بتفاؤل العلماء . هذا اتهام طالما وجه حتى أصبح يؤخذعلى أنه حقيقة لامرية فيها . وهو نابع من الخلط بين التجربة الفردية وتجربة الجماعة ، بين وضع الإنسان فى حالته الفردية ، ووضعه فى الحالة الجماعية . معظم العلماء الذين عرفتهم — مثلهم فى ذلك مثل غير العلماء من معار فى — يشعرون أن كل فرد منا فى ظروف مأساوية كل فرد منا يعانى الوحدة : أحياناً نهرب من الوحدة عن طريق الحب أو العاطفة أو لحظات الخلق ، ولكن هذه الحلول الجزئية ما هى إلا أضواء منتثرة صنعناها لأنفسنا بينما حافة الطريق مجللة بالسواد . كل منا يموت وحيداً . بعض العلماء الذين عرفتهم كانوا يؤمنون بالديانات المنزلة . وربما كان إحساسهم بمأساة الإنسان ضعيفاً . وقد يداخل هذا الاحساس بالمأساة كثيراً من الناس عميقى الحس رغم ما قد يظهرون من سعادة وتفتح . ويصدق هذا بالنسبة للعلماء الذين عرفتهم جيداً . ولكن معظمهم لا يرون سبباً لأن تكون حالة الجماعة مأساوية بالضرورة تبعاً للإحساس الفردى بالمأساة ، وهنا تكمن حقيقة الشعور بالأمل . كل منا يموت منفرداً فى وحدة ، وهذا قدر لا نستطيع أن نحاربه ، لكن هناك الكثير فى ظروفنا مما يدخل تحت القدر ، والتى لا نعد أناسى إذا لم نصطرع معها .

كثير من اخواننا فى البشرية — مثلا — لا يطعمون ويموتون قبل الأوان . هذه هى الظروف الاجتماعية فى أبسط تعبير . هناك فخ أخلاقى يأتى من النظر

فى انفراد الإنسان . يغرى المرء بالتقاعس مستغرقاً فى مأساته الفردية ، تاركاً الآخرين جياعاً . والعلماء — كمجموعة — أقل تعرضاً للوقوع فى هذا الفخ من الآخرين . فهم يتوقون لمحاولة تقديم حل . ويميلون إلى الاعتقاد بأن الحل ممكن ، هذا هو تفاؤلهم الحقيقى ، وهو تفاؤل ما أشد احتياج الآخرين إليه .

وإذا عكسنا الأمر ، وجدنا أن هذه الروح الطيبة الوطيدة التى دعت العلماء إلى النضال فى جانب أخوانهم من بنى البشر . هى نفسها التى قادتهم إلى احتقار الاتجاهات الاجتماعية للثقافة الأخرى . أذكر أن أحد العلماء سألنى « لماذا يعتنق كثير من الكتاب آراء اجتماعية عتيقة بالية حتى لكأنها كذلك منذ عهد آل بلانتاجنت Plantagenet ؟ ألم يصدق هذا عن مشاهير كتاب القرن العشرين ؟ ياتس Yeats ، وباوند Pound ، ووينـد هام لويس Wyndham Lewis . تسعة أعشار أولئك الذين تحكموا فى مشاعرنا الأدبية هذا العصر ، ألم يكونوا أغبياء سياسياً ؟ بل شريرين سياسياً ؟ ألم يقد تأثيرهم هذا إلى أفران النازية ؟ » .

وجدت أن أصدق جواب هو ألا أجادل . لم يكن يجدى أن أقرر أن ياتس Yeats كان رجلا طيب العنصر ، وشاعراً كبيراً ، ليس هناك فائدة فى مجانبة الحقائق التى ثبتت بصفة عامة : فالإجابة الصادقة هى أن هناك فى الواقع صلة يتباطأ أهل الأدب عن رؤيتها بين بعض الأنواع الفنية التى ظهرت فى أوائل القرن العشرين ، وبين بعض الاتجاهات الحمقاء غير الاجتماعية . كان هذا سبباً — ضمن أسباب كثيرة — فى أن بعضنا أولى ظهره للفن ، وحاول أن يشق لنفسه طريقاً جديدة مختلفة .

ورغم أن هؤلاء الكتاب سيطروا على الوجدان الأدبى لجيل من الزمن ، إلا أن الأمر الآن قد اختلف . أو على الأقل لم يصبح لهم نفس الدرجة من التأثير . الأدب يتغير بصورة أبطأ من العلم ، كما أنه لا يصحح نفسه آلياً كالعلم ، ومن ثم تطول فترات انحرافه . ومع ذلك فالعلماء يخطئون إذا أخذوا الأدب بشواهد ما وقع فى الفترة ١٩١٤ — ١٩٥٠ .

هذان اثنان من أمثلة سوء الفهم بين « الثقافتين » ومنذ بدأت الحديث عن مشكلة « الثقافتين » وجه إلى بعض النقد . عدد من غير العلماء حاول بشدة أن يفند آرائى . بعضهم رأى أن قولى بالثقافتين تبسيط أكثر من اللازم ، وأنه إذا كان لابد من ذلك فينبغى القول بثقافات ثلاث . وهم يقولون أنهم قد لا يكونون علماء ، ولكنهم يشاركون فى المشاعر العلمية . وهم لا يرون جدوى من الثقافة الأدبية الحديثة ، مثلهم فى ذلك مثل العلماء . قال لى بعض أصدقائى من علماء الاجتماع مثل ج. ه. بلام J. H. Plumb والان بولوك Alan Bullock ، أنهم يرفضون بشدة أن يوضعوا فى تابوت ثقافى مع قوم لا يحبون أن يدفنوا معهم ؛ أو أن ينظر إليهم على أنهم يساعدون فى خلق جو لا يسمح بالأمل فى مستقبل الجماعة .

أنا احترم هذه المناقشات . أن رقم (٢) رقم خطير : لهذا كان الجدل عملية خطيرة . وكل محاولة لتقسيم الشيء إلى قسمين لا بد أن تؤخذ بالحذر . وقد فكرت طويلا فى تقسيم الموضوع إلى أقسام أدق ؛ وفى النهاية عدلت عن ذلك . لقد كنت أبحث عن شيء أكبر من مجرد تشبيه أخاذ ، وأقل من أن يكون خريطة ثقافية : ولهذا الغرض كانت عبارة « الثقافتان » مرضية . وليس هناك ما يدعو لزيادة التدقيق .

فى الجانب الأول تعد الثقافة العلمية ثقافة بحق ، ليس بالمعنى العقلى فحسب ، بل بالمعنى الانثروبولوجى (البشرى) أيضاً . أقصد من هذا أن حاملى هذه الثقافة قد لا يفهمون بعضهم البعض فهماً تاماً ، فعلماء البيولوجيا كثيراً ما تكون فكرتهم باهتة عن علم الطبيعة المعاصر . ولكن هناك اتجاهات موحدة ، ومستويات موحدة ، وأنماط سلوك موحدة ، وفروض وأساليب موحدة . وهذا أمر له أبعاد وأعماق ، ويخترق عبر النظم العقلية الأخرى كالدين والسياسة . من الناحية الإحصائية يزيد عدد العلماء غير المتدينين زيادة طفيفة عن غير المتدينين من أتباع النظم العقلية الأخرى — رغم أن كثيرين من العلماء متدينون ، وخاصة الشباب منهم . كذلك يزيد عدد العلماء اليساريين فى السياسة العامة — وذلك بالرغم من أن كثيرين منهم

يعدون أنفسهم محافظين وخاصة الشباب . وإذا قارنا العلماء بغيرهم من أصحاب النظم العقلية الأخرى وجدنا أن عدداً كبيراً من العلماء فى انجلترا وأمريكا ينتمون إلى عائلات فقيرة . ومع هذا فليس لذلك تأثير على مجالهم الواسع فى التفكير والسلوك . كذلك فى عملهم ، وكثير مما يتعلق بحياتهم العاطفية . تقترب اتجاهاتهم من العلماء الآخرين أكثر مما تقترب من غير العلماء الذين يتشابهون معهم فى الدين أو السياسة أو الطبقة . وإذا كان لى أن اختصر فانى أقول أن هؤلاء العلماء يحملون المستقبل فى عظامهم . وسواء أحبوا ذلك أم لم يحبوه ، فهم يحملونه ، ويصدق هذا على المحافظين ج. ج. تومسون J.J. Thomson ولندمان Lindemann كما يصدق على الراديكاليين مثل اينشتين Einstein وبلاكت Blackett . وينطبق أيضاً على المسيحى أ . ه . كمبتون A.H. Compton وعلى المادى برنال Bernal ، كذلك ينطبق على الارستقراطيين مثل بروجلى Broglie ورأسل Russelle ، كما ينطبق على العامة من أمثال فراداى Faraday ويصدق أيضاً على أولئك الذين ولدوا فى الثراء توماس ميرتون Thomas Merton وفيكتور روتشيلد Victor Rothschild ، كما يصدق على راذر فورد Rutherford الذى كان أبوه عاملا بسيطاً . كل هؤلاء يستجيبون استجابة واحدة . وهذا هو ما تعنيه « الثقافة » .

أما فى القطب الآخر ، فان الاتجاهات تنفرج فى اتساع . من الجلى أنه إذا عبر الإنسان المجال الفكرى بين علماء الطبيعة وأصحاب الفكر الأدبى ، فسيجد تبايناً واختلافاً فى المشاعر على الطريق . ولكنى أعتقد أن أكثر المشاكل تأثيراً هى انعدام القدرة على فهم العلم .

هذا الجهل الكامل بالعلم هو الذى يضيف نكهة غير علمية للثقافة الأدبية « التقليدية » ، وهذه النكهة غير العلمية غالباً ما تتطور إلى عداء للعلم . إذا كان العلماء يحسون أن المستقبل فى عظامهم ، فان الثقافة الأدبية تناقض ذلك فتتمنى ألا يأتى المستقبل . والثقافة الأدبية التقليدية — التى لم يفلح تقدم العلم فى الإقلال من شأنها — هى التى تدير دفة العالم الغربى .

هذا الاستقطاب يؤدى إلى خسارة لنا جميعاً ، كأناس وكمجتمع ، وهى خسارة علمية وفكرية وفنية . وأؤكد أن من الخطأ فصل هذه الاعتبارات الثلاثة ، ولكنى سأتناول الآن الخسارة الفكرية .

هناك خمسون ألف عالم فى انجلترا ، وما يقرب من ثمانين ألف مهندس أو فنى . وقد كان على وزملائى خلال الحرب وما بعدها أن نختبر حوالى ثلاثين أو أربعين ألفاً من هؤلاء — أى حوالى ٢٥٪ من العدد الإجمالى . وقد أمكننا أن نتكشف ما يقرأون وما يفكرون . وأنى اعترف أنه رغم إعجابى بهم واحترامى لهم — قد شدهت ، لم نكن نتوقع أن علاقتهم بالثقافة الأدبية التقليدية كانت واهية بهذه الدرجة .

حقيقى أن عدداً من خيرة العلماء لهم الطاقة والاهتمام الذى يدفعهم لقراءة ما يتحدث عنه رجال الأدب . ولكن هذا أمر نادر . فمعظم الآخرين إذا سئلوا عما يقرأون لا تعدو الإجابة أن تكون « قرأت شيئاً من ديكنز Dickens » باعتبار أن ديكنز كاتب عويص معقد . وهذه فى الواقع هى نظرتهم إليه . وقد اعتبرنا هذا الاكتشاف أغرب نتيجة وصلت إليها اختباراتنا . ولكن الواقع أن العلماء حين يقرأونه ، أو حين يقرأون أى شىء ذى قيمة أدبية ، لا يتعدى الأمر بالنسبة إليهم سوى إلقاء التحية المهذبة على الثقافة التقليدية ، فهم لهم ثقافتهم الخاصة ، عميقة قوية ، متحركة دائماً . وتحوى هذه الثقافة كثيراً من المناقشة ، التى هى قوية دائماً ، وأرفع فكراً من مناقشة الأدباء — رغم أن العلماء كثيراً ما يستخدمون ألفاظاً فى معان قد لا يتعرف عليها الأدباء ، وهى معان دقيقة . فهم حين يتحدثون عن « الذاتى Subjective » و « الموضوعى objective » و « الفلسفة » و « التقدمى Progressive » يدركون ما يعنون رغم أن ما يعنونه قد لا يكون شيئاً مألوفاً .

تذكر أن هؤلاء قوم أذكياء ، وثقافتهم رائعة ، وصعبة المطالب من أوجه كثيرة . وهى لا تحتوى على الكثير من الفن باستثناء الموسيقى . وهو استثناء هام . النقاش والمثابرة فى الحجة ، الاستماع إلى الموسيقى الجادة ، التصوير الفوتوغرافى الملون ، الإذن ، والعين أحياناً . كتب قليلة رغم أن

بعض صغار العلماء قد يكون لهم كاتب مفضل . أما الكبار فلا تستهويهم القراءة . هم يستبعدون الكتب التي يعتبرها الأدباء أساسية كالقصص ، والتاريخ والشعر والمسرحيات . وليس هذا معناه أنهم لا يهتمون بالحياة الاجتماعية أو بالنواحي الأخلاقية والنفسية . هم يهتمون بالحياة الاجتماعية ، ويبنون أحكامهم على أسس أخلاقية ، وكذا اهتماماتهم بالناحية النفسية لاتقل عن غيرهم . والحقيقة إذن أنهم يعتبرون أن الثقافة التقليدية لا تتفق مع هذه الاهتمامات . وهم فى ذلك جد مخطئين . ومن هنا قصر إدراكهم الوجدانى عما يجب أن يكون . لقد أفقروا أنفسهم .

ولكن ماذا عن الجانب الآخر ؟ هم كذلك فقراء ، وربما بدرجة أخطر ، لأنهم أصحاب خيلاء وازدهاء . ما زالوا يظنون أن الثقافة التقليدية هى « كل » الثقافة ، كأن ناموس الطبيعة لا يوجد ، أو كأن استكشاف ناموس الطبيعة أمر غير ذى بال فى حد ذاته أو بالنسبة لما يترتب عليه . كأن البناء العلمى لعالم الطبيعة فى عمقه الفكرى وترابطه وافصاحه ، لم يكن أجمل وأعجب عمل جماعى أخرجه عقل الإنسان ومع ذلك فالغالبية من غير العلماء لا يدركون هذا البناء بالمرة . ولو أنهم أرادوا لما استطاعوا . كأن مجموعة من الناس أصابها صمم جزئى ، فهى لا تعى جانباً كبيراً من الخبرة العقلية . إلا أن هذا الصمم ليس طبيعياً ، وإنما يأتى بالتدريب ، أو قل بعدم التدريب . وكالأصماء هم لا يدركون ما يفتقدون . هم يتضاحكون فى اشفاق إذا سمعوا عن العلماء الذين لم يقرأوا الأعمال الرئيسية فى الأدب الإنجليزى . هم يرفضونهم على أنهم جهلاء مغرقون فى التخصص . ومع ذلك فهم لا يقلون عنهم جهـلا وإغراقاً فى التخصص . كم من مرة وجدت فيها بين قوم يعدون بمستويات الثقـافة التقليدية رفيعى التعليم ، والذين كانوا يظهرون دهشتهم لأمية العلماء . وقد أثارنى ذلك مرة أو مرتين ، وسألت الجماعة كم منهم يستطيع تفسير القانون الثانى للديناميكا الحرارية [١] . وكانت الاستجابة باردة ، كانت بالنفى ، ومع ذلك فقد كنت أسأل عن

---

(١) The Second Law of Thermodynamics.

بدمهية فى العلم تعادل السؤال فى الأدب عن قراءة أعمال شكسبير . واعتقد الآن لو أنى سألت سؤالا أبسط من ذلك مثل ما هى الكتلة mass ، أو التسارع acceleration وهو ما يعدل فى العلم فى بساطته سؤالا آخر مثل : هل تستطيع القراءة ؟ سيكون هناك واحد فقط فى كل عشرة من صفوة المثقفين الأدباء سيقر أنى أتكلم نفس اللغة . وهكذا يرتفع بناء علم الطبيعة الحديث ، ومع ذلك فغالبية المثقفين فى العالم الغربى لا تزيد معلوماتهم عنه عن القدر الذى تمتع به أسلافهم فى العصور المتحجرة .

سؤال آخر يعتبره أصدقائى من غير العلماء دليل ذوق فج . كمبريدج جامعة يلتقى فيها العلماء وغير العلماء كل ليلة على الموائد العليا فى طعام العشاء . ومنذ عامين تحقق اكتشاف مدهش فى تاريخ العلم بأسره . لا أقصد سفينة الفضاء فقد كان هذا اختراعاً مدهشاً لأسباب أخرى كمعجزة تنظيم واستخدام كفء لمعلومات موجودة . لا بل أقصد اكتشاف يانج ولى Yang and Lee فى جامعة كولومبيا . فقد كان هذا عملا جميلا أصيلا ، ولكن النتيجة كانت مدهشة حتى أن المرء لينسى كم كان جمال التفكير . إنه يدعونا إلى إعادة النظر فى بعض الأوليات المتعلقة بالعالم الطبيعى . والنتيجة هى التوصل إلى قانون يسمى بالانجليزية The non-conservation of Parity لو أن هناك تواصلا بين الثقافتين لكانت هذه التجربة حديث الموائد العليا فى كمبريدج .

يبدو إذن أنه ليس هناك نقطة التقاء بين الثقافتين . ولن أقول أن هذا شىء يؤسف له ، فالأمر أسوأ من ذلك بكثير . ولكنى سآتى إلى بعض النتائج العملية . فنحن نضيع على أنفسنا أحسن الفرص . إذ أن اصطدام الثقافتين كان ينبغى أن يؤدى إلى بعض الفرص الخلاقة . فى تاريخ النشاط الفكرى كان هذا الصدام هو سبب بعض الكشوف الهامة . والفرصة متاحة الآن . ولكنها فرصة فى فراغ لأن أصحاب الثقافتين لا يتبادلون الحوار . فما أضأل ما استخدم من علم القرن العشرين فى فن القرن العشرين . من آن لآخر وجدنا شعراء يستخدمون اصطلاحات علمية مع فهم خاطىء لها ،

فقد مضى زمن ظهرت فيه كلمة « انكسار refraction » مرات عديدة في الشعر . كما استخدمت عبارة « الضوء المستقطب Polarised light » على أنه نوع جميل من الضوء . وليس هذا ما يقصد من الإفادة من العلم في الفن . إذ ينبغي أن يهضم كجزء من خبراتنا العقلية ، وأن يأتي هذا بصورة طبيعية . .

سبق أن ذكرت أن هذا الفصام الثقافي ليس ظاهرة إنجليزية فحسب ، وإنما هي ظاهرة تعم العالم الغربي بأسره ولكنها تتخذ صورة حادة في انجلترا لسببين . أولهما أن الإنجليز يؤمنون في تعصب بالتخصص في التعليم ، وهو إيمان متأصل فيهم أكثر من أي دولة في العالم شرقية أو غربية . والسبب الثاني هو اتجاه الإنجليز إلى بلورة الأشكال الاجتماعية . ويزيد هـــذا الاتجاه كلما أزيلت الفوارق الاقتصادية . وهذا يصدق بالذات على التعليم . ويعني هذا أنه إذا أصبح هناك فارق ثقافي فان كل القوى الاجتماعية ستؤكده ولن تخفف منـــه . حقيقي أن الفاصل بين الثقافتين كان موجوداً بصورة خطيرة منذ ستين عاماً ، ولكن أحد رؤساء الوزارات مثل سالسبوري Salisbury كان له معمله في هاتفيلد Hatfield ، وكان بالفور Balfour ذا اهتمام بالعلوم الطبيعيـــة ، كذلك درس جون اندرسون John Anderson الكيمياء في ليبزج Leipzig قبل الالتحاق بالوزارة . أما الآن فليس من المحتمل أن يوجد هذا المزج بين الثقافتين . والواقع أن الفاصل بين العلماء وغير العلماء قد أصبح الآن أصعب في العبور عما كان عليه منذ ثلاثين عاماً . فمنذ تلك الفترة توقفت الثقافتان عن التفاهم ، ولكن على الأقل كانتا تتبادلان الإشارات عبر الخليج الذي يفصل بينهما . أما الآن فقد زال الود بينهما ، وأصبحتا تتبادلان تعبيرات الامتعاض . ولا يقتصر الأمر على شعور العلماء الشبان بأنهم جزء من الثقافة المتقدمة بينما ينتمي الآخرون إلى ثقافة متدهورة . ولكن يدرك العلماء الشبان أيضاً في شيء من القسوة ، أنهم سيحصلون على وظيفة مريحة ، بينما يحصل معاصروهم من الثقافة الأخرى على دخول أقل بكثير . فليس من عالم شاب يحس أنه

مرفوض، أو أن عمله سخيف كما يشعر بطل قصة « جيم المحظوظ Lcuky Jim »
بل إن تمرد أبطال الكاتب كنجسلي ميس Kingsley Amis ورفقائه
من الغاضبين هو تمرد المثقف الأديب الذى يعانى البطالة .

هناك مخرج وحيد من هذه المشكلة : هو بالطبع إعادة النظر فى نظام
التعليم . وهذا أمر يصعب تنفيذه فى انجلترا أكثر من أى بلد آخر للسببين
اللذين قدمناهما . فكل إنسان يدرك أن نظام التعليم الإنجليزى يدعو إلى
التخصص الدقيق ، وأن تغييره أمر يكاد يكون مستحيلا . فى الولايات
المتحدة يزيد عدد التلاميذ الذين هم دون الثامنة عشرة من عمرهم عن انجلترا
كثيراً . وهم يتلقون ثقافة متسعة متنوعة ، ولا يغرقون فى التخصص . وهم
يأملون أن يصلوا إلى حل للمشكلة خلال عشر سنوات . كذلك الاتحاد
السوفياتى يزيد عدد تلاميذه دون الثامنة عشرة عن التلاميذ الإنجليز . وهم
كذلك يعطون تلاميذهم ثقافة منوعة (إذ أن من الخطأ أن نظن أن نظام التعليم
السوفياتى قائم على التخصص) . والاسكندنافيون يعطون تلاميذهم ثقافة
واسعة منوعة إلا أن جزءاً كبيراً من جهدهم يستنفد فى دراسة اللغات الأجنبية
التى يوجهون اهتماماً كبيراً لها . وهم مع ذلك مهتمون بالمشكلة . أما فى
انجلترا فالحال مختلف ، فالمدرسون يزعمون أن التخصص أمر تفرضه نظم
الامتحانات فى اكسفورد وكمبريدج وتاريخ انجلترا التعليمى ينبىء عن
اتجاه دائم لزيادة التخصص ، وتأكيد النظم العتيقة على أنها الضمان الوحيد
لمستوى رفيع من الثقافة .

أسباب ازدواج الثقافة كثيرة وعميقة ومعقدة ، بعضها يتصل بالتاريخ
الاجتماعى ، والبعض يتصل بسير الأفراد ، وعدد منها يتعلق بديناميكية
النشاط الذهنى نفسه . ولكن هناك أمراً هاماً قد لا يكون سبباً مباشراً
للازدواج ، ولكنه وثيق الاتصال به . فنحن إذا تركنا الثقافة العلمية
جانباً ، وجدنا أن معظم المثقفين فى الغرب — فيما عدا العلماء — لم يحاولوا
قط أن يفهموا الثورة الصناعية ، أو أن يتقبلوها . المثقفون الأدباء بطبيعتهم

محطمون للآلة . وهذا ينطبق على انجلترا ، رغم أن الثورة الصناعية بدأت منها . وينطبق أيضاً إلى حد كبير على الولايات المتحدة .

لقد زحفت أول موجة للثورة الصناعية على البلدين بل على العالم الغربى بأسره . دون أن يلحظ أحد التغير الذى يحدث . وكان مقدراً أن يصبح هذا التغيير أكبر تحول فى تاريخ المجتمع منذ أن عرفت الزراعة . والواقع أن هاتين الثورتين الزراعية ، والعلمية الصناعية ، هما أعظم تحولين نوعيين فى النظم الاجتماعية عرفهما التاريخ البشرى . ومع ذلك فأصحاب الثقافة التقليدية لم يلحظوا التغيير ، وحين لاحظوه لم يرضوا عنه . وليس معنى ذلك أن الثقافة التقليدية لم تستفد من الثورة الصناعية ، إذ أن أجهزة التعليم حصلت على شريحتها من الثروة التى خلقها الانقلاب الصناعى خلال القرن التاسع عشر . وقد ساعدت هذه الثروة — على عكس ما هو متوقع — على تجميد النظم التعليمية فى أشكالها التقليدية . فلم تذهب أية موهبة أو أية أخيلة عائدة إلى الثورة التى ساعدت فى تكوينها . انفصلت الثقافة التقليدية عن هذه الثورة الصناعية وزاد التباعد كلما زادت الثروة . وفى منتصف القرن التاسع عشر أصبح واضحاً أنه كى يستمر التقدم الصناعى كان لابد من تدريب العلماء ، وخاصة فيما يتعلق بالعلوم التطبيقية . ومع ذلك لم يستجب أحد ، ولم تصبغ الثقافة التقليدية . وانفصل الأكاديميون عن الثورة الصناعية . قال كورى Corrie عميد كلية يسوع Jesus College فى كمبريدج حين رأى القطارات تدخل المدينة « هذا أمر يغضب الله كما يغضبنى » . وترك أمر الاهتمام بالثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر للشواذ أو للعامة من العمال . ويقول المؤرخون الاجتماعيون فى الولايات المتحدة أن الثورة الصناعية هناك لم تغذها مواهب المتعلمين خلال القرن التاسع عشر ، وكان عليها أن تعتمد على الاسطوات والعمال المهرة . وكان من هؤلاء بعض الموهوبين مثل هنرى فورد .

ومن أغرب الأمور أنه كان من الممكن خلال الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضى فى ألمانيا أن يحصل الإنسان على تعليم جامعى جيد فى العلوم

التطبيقية وذلك قبل التطور الصناعى . وكان تعليماً أجود مما يتاح فى انجلترا أو الولايات المتحدة . وكان من نتيجة هذا أن لودفيج موند Ludwig Mond ذهب إلى هايدلبرج Heidelberg وتعلم هناك الكيمياء التطبيقية . وكذلك سيمنز Siemens وكان ضابط إشارة بروسيا تعلم هناك الهندسة الكهربائية . وجاء الاثنان إلى لندن حيث لم يلقيا أى منافسة ، وصنعا ثروات كبيرة . وحدث نفس الشيء حين ذهب عدد من الألمان المتعلمين إلى الولايات المتحدة .

وإزاء هذا التقدم الصناعى اختار الأدباء أن يخرجوا من المعمعة . وأغرقوا فى بعض الخيالات التى كانت فى حقيقة الأمر صيحات فزع . ومنهم راسكن Ruskin ووليسام موريس William Morris ثوورو Thoreau ومن الصعب أن يجد المرء كاتباً بسط خياله ليتصور ما يمكن أن يحققه الصناعة . من الجائز أن بعض القصاصين الروس كان فى إمكانهم ذلك ، إلا أن هؤلاء عاشوا قبل التصنيع ، ولم تتح لهم الفرصة . والكاتب الوحيد الذى أمكنه فهم الثورة الصناعية مع كبر سنه هو هنريك أبسن Henrik Ibsen.

هناك حقيقة واحدة لا لبس فيها ، هى أن التصنيع هو أمل الفقراء . وأنا استخدم كلمة « أمل » بكل ما تعنيه . فليست هناك قيمة عندى للحاسة الأخلاقية لشخص ما لايستخدم هذه الحاسة عن رفاهية . جميل أن نستلقى فى استرخاء وندعى أن المقاييس المادية للحياة لاقيمة لها . وقد يرفض أحدنا التصنيع ويذهب دون طعام ، ويترك أبناءه يتضورون جوعاً — دون اهتمامات مادية . إلا أن هذا رأى شخصى ليس للمرء أن يفرضه على الآخرين . ولكن الفقراء يحتاجون الغذاء والكساء ، ومن الحقائق التاريخية أنهم تركوا الزراعة إلى الصناعة حين أتاحت لهم الصناعة وسيلة الكسب . ومن بديهيات الأمور أن الصناعة أتت معها بازدياد فى عدد السكان نظراً لتقدم الطب والعناية الصحية . وأصبح كل فرد موفور الغذاء ، قادراً على القراءة والكتابة ، وأحس الفقير بهذه المكاسب ، ولكن كانت هناك بعض الخسائر .

منها أن الصناعة أوجدت المجتمع المنظم الذى يسهل قيادته إلى الحرب ، غير أن المغانم ما زالت قائمة ، وهى أساس الآمال الاجتماعية . ومع ذلك فهل فهمنا كيف أتت هذه المغانم ؟ هل فهمنا الثورة الصناعية ؟ وهل فهمنا الثورة العلمية التى نعيش فى خضمها الآن ؟ ليس هناك ما هو أهم من فهم هاتين الثورتين .

٣ — الثورة العلمية :

فرقت الآن بين الثورة الصناعية والثورة العلمية . وهى تفرقة ليست واضحة تماماً فى الأذهان ، وينبغى أن تحدد .

يقصد بالثورة الصناعية التدرج فى استخدام الآلة . واستخدام الرجال والنساء فى المصانع . وتحول السكان من عمال زراعيين إلى قوم يصنعون الأشياء ثم يقومون ببيعها . هذا التحول كما ذكرنا زحف دون أن يلاحظ ، ولم يدركه الأكاديميون ، ثم لم يرض عنه محطمو الآلات . وقد بدأ هذا التحول منذ منتصف القرن الثامن عشر ومضى قدماً حتى أوائل القرن العشرين . وقد نبع منه تحول آخر ، مرتبط به ارتباطاً شديداً ، ولكنه أعمق علمياً ، وأشد سرعة ، وأوغل نتائج . ويأتى هذا التحول من استخدام العلم الحقيقى فى الصناعة ، بدلا من الاعتماد على الصدفة ، أو على حدس المخترعين ، وإنما على النظريات العلمية الحقيقية .

وتحديد التاريخ الذى بدأت منه هذه الثورة محل نظر . بعضهم يرده إلى ستين عاماً مضت منذ بداية الصناعات الهندسية والكيميائية على نطاق واسع . أما أنا فأرده إلى ثلاثين أو أربعين عاماً فقط أو منذ التاريخ الذى استخدم فيه انقسام الذرة استخداماً صناعياً. انى اعتقد أن مجتمع الالكترونيات والطاقة الذرية ، والآلية الذاتية ، يختلف فى بعض النواحى الجذرية عن أى مجتمع سبقه . كما أنه سيغير العالم بصورة أكبر . أن هذا التغيير هو فى رأيى ما يمكن أن يسمى « بالثورة العلمية » .

هذه هى القاعدة المادية لحياتنا ، أو بالضبط هى البلازما الاجتماعية التى

تكون جزءاً منها . لقد نوهت فيما تقدم أن ذوى الثقافة الرفيعة من غير العلماء لا يستطيعون الوصول إلى أبسط الأفكار العلمية ، وهم أقل سعادة بالعلوم التطبيقية . كم من المتعلمين يعرف شيئاً عن الصناعات الإنتاجية قديمها أو حديثها ؟ ما هى الآلة المكنية Machine Tool ؟ هكذا سألت أحد الأدباء فضرب أخماساً لأسداس . أن الصناعات الإنتاجية لها أسرارها كطب الكهنة . وخذ الأزرار مثلا . . أنها ليست أشياء معقدة ، فهى تصنع بالملايين كل يوم ، وهذا بالطبع نشاط ملموس . ومع ذلك فانى أشك أن أياً من نوابغ خريجى كمبريدج فى الفنون يستطيع أن يعطى فكرة عامة عن التنظيم الإنسانى الذى يتطلبه هذا النشاط . ربما يكون الالمام بالصناعة أكثر شمولا فى الولايات المتحدة . ولكن عند التدقيق لانجد أحداً من كتاب القصة الأمريكيين يفترض هذه المعرفة فى قرائه . هو يتصور أنه يخاطب مجتمعاً شبه اقطاعى وليس مجتمعاً صناعياً . وهذا يصدق بالتأكيد على الكاتب الإنجليزى .

والعلاقات بين الأشخاص فى تنظيم إنتاجى ذات أهمية خاصة . وقد يبدو لأول وهلة أنه لابد أن تكون هذه العلاقات فى إطار هرمى تصدر فيه الأوامر من أعلى إلى أسفل كما تحدث فى الجيش أو فى البيروقراطية . والحقيقة أن مثل هذا الإطار الهرمى لايصلح داخل التنظيم الصناعى . وهى مشكلة لادخل لها فى الواقع بالأوضاع السياسية العامة ، وإنما تنبع من داخل الحياة الصناعية نفسها .

والحق أن أصحاب العلوم البحتة يجهلون جهلا ذريعاً مقتضيات الصناعة الإنتاجية . ورغم أن أصحاب العلوم البحتة وأصحاب العلوم التطبيقية ينتمون لنفس الثقافة العلمية ، إلا أن الفوارق بينهما بعيدة . فالمهندسون يميلون للحياة فى مجتمع منظم ، وهم محافظون بصفة عامة ، أما أصحاب العلوم البحتة فهم يساريون بصفة عامة ، وهم ينظرون إلى التطبيقيين على أنهم ذوو عقول من الدرجة الثانية . ولكن الضرورة اضطرت أصحاب العلوم البحتة أن يتعلموا شيئاً عن الصناعات الإنتاجية ، وخاصة خلال الحرب . وقد كان لزاماً على شخصياً أن أتعمق فى دراسة الصناعة . إذ وجدت أن هذا جزء هاما من

تعليمى . وإن كنت قد بدأت متأخراً فى الخامسة والثلاثين .

لابد لنا اذن من أن تدخل فى حسابنا الثورة العلمية كجزء أساسى من التعليم . وقد اتجه الأمريكيون والروس إلى تغيير نظم تعليمهم فى هذا الاتجاه . فإذا قارنا النظم الثلاثة الإنجليزى والأمريكى والروسى ، وجدنا فوارق بينها . فالروس يعطون مجالا أكبر للتطبيق مع اتساع فى قاعدة الثقافة العلمية . بينما يتجه الانجليز إلى التخصص الدقيق . ويقف الأمريكيون موقفاً وسطاً . ويبدو من مقارنة نظم التعليم فى هذه البلاد أن الروس قدروا الموقف فى حكمة أكبر وأظهروا إدراكاً للثورة العلمية . وعلى هذا فالفجوة بين الثقافتين فى روسيا أقل اتساعاً منها فى الغرب . فإذا قرأ المرء القصة الروسية المعاصرة ظهر له أن القصاصين الروس يفترضون فى قرائهم — على عكس ما يحدث فى الغرب — معرفة عامة بما تدور حوله الصناعة . قد لايرد ذكر العلوم البحتة بصورة متكررة ولكن يرد ذكر الهندسة . ظهور المهندس فى القصة الروسية مثل ظهور الطبيب النفسى فى القصة الأمريكية . والروس على استعداد لأن يتناولوا فى الفن عمليات الإنتاج الصناعى كما كان بلزاك Balzac على استعداد لتناول عمليات الإنتاج الحرفى . كذلك يظهر فى القصص الروسى إيمان عميق بالتعليم .

هناك أمر هام أدركه الروسيون ووصل بهم إلى القمة فى الثورة العلمية . فبينما اهتم الإنجليز بتخريج صفوة من أصحاب التخصص الدقيق ولم يعيروا الاهتمام الكافى لتكوين طبقة عريضة من التقنيين ، اهتم الروس بتكوين هذه الطبقة فى اعداد ضخمة . والثورة العلمية تتطلب المزيد ممن ينتمون إلى هذه الطبقة التى ستأخذ مسئوليات كبيرة فى التنفيذ وفى المشروعات التى تتطلب الجهد البشرى المنظم . كذلك لابد أن يؤخذ فى الحسبان أن تنشأ جماعة من السياسيين والإداريين الذين لهم إدراك كاف بالعلم بحيث يتفهمون نشاط العلماء . هذا هو ما يمكن تسميته بالثورة العلمية . ولو أن الإنجليز أدركوا ذلك منذ البداية ، واستغلوا الملكات فى الثورة الصناعية بدلا من استغلالها فى شركة الهند الشرقية ، لكان حظهم اليوم أوفى .

لعل أهم آثار الثورة العلمية هو أن شعوب الدول الصناعية أصبحوا أغنياء بينما الدول غير الصناعية ما زالت فى مكانها . والنتيجة أن الهوة بين الدول الصناعية وغيرها تتسع كل يوم . الدول الغنية تضم الولايات المتحدة ، ودول الكومنولث البيضاء ، وبريطانيا العظمى ، ومعظم أوروبا ، والاتحاد السوفيتى . أما الصين فهى بين بين . والدول الفقيرة هى ما عدا ذلك . فى الدول الغنية يعيش الناس عمراً أطول ، ويأكلون طعاماً أحسن ، ويعملون أقل . أما فى دولة فقيرة كالهند فان متوسط العمر أقل من نصفه فى انجلترا . وكذلك الغذاء أقل مما كان عليه منذ جيل مضى . ومن المسلم به فى الدول غير الصناعية أن الناس لا يأكلون إلا ما يمسك رمقهم ؛ وهم يعملون كما كان يعمل أسلافهم منذ العصر النيوليثى .

وقد أصبح الفارق بين الدول الغنية والدول الفقيرة أمراً لا يمكن تجاهله . وأصبح لزاماً على الغرب أن يعمل على اجتياز هذه الفجوة . وتحقيق الثورة العلمية فى الدول الفقيرة . كان التحول الاجتماعى فيما مضى بطيئاً لدرجة لم يكن فى الإمكان معها أن يلاحظ خلال فترة حياة إنسان واحد . أما الآن فقد تضاعفت سرعة هذا التحول ، وأدركت الدول المتخلفة قيمته ، وهى ليست مستعدة للانتظار فترة أطول من حياة فرد واحد . وهذه الدول لا ترضى بالتأكيدات المتعالية أن التقدم سيتحقق فى قرن أو قرنين . فقد ثبت أن التقدم السريع ممكن . وحين القيت القنبلة الذرية الأولى قيل أن السر قد عرف الآن . ومنذ ذلك الحين أصبحت كل دولة قادرة على صناعةهذه القنبلة فى سنوات . وعلى هذا فان السر الوحيد فى تقدم الروس والصينيين الصناعى هو أنهم اشتروا سر الذرة ، وهذا هو ما لاحظه الآسيويون والأفريقيون . لقد صنع الروس أنفسهم فى أربعين عاماً ، بادئين منذ عهد القيصرية ، وتخلل ذلك الحرب الأهلية ثم الحرب العظمى . وقد بدأ الصينيون بداية أقل تكافوءاً ولكن دون معطلات وحققوا التطور الصناعى فى أقل من نصف ذلك الزمن . ومثل هذا التحول أمر لا يتأتى إلا مع الثورة العلمية . فالتكنولوجيا أمرها بسيط . إذ هى ذلك الجانب من الخبرة الإنسانية التى يمكن أن يتعلمها

الناس وأن يحسبوا نتائجها . وعملية تصنيع دولة كبيرة كالصين لا تتطلب إلا الإرادة والعزم على تدريب العدد الكافى من العلماء والمهندسين والتقنيين ، ثم عدداً قليلا من السنوات . وليس هناك ما يدل على أن دولة ما تفوق دولة اخرى فى تقبلها للتعليم العلمى ، الكل سواسية . ولا تقف التقاليد أو الخلفية التقنية حائلا دون أى تقدم فى هذا السبيل . إذ من الممكن — علمياً — أن تقوم الثورة العلمية فى الهند ، وأفريقيا ، وجنوب شرق آسيا ، وأمريكا اللاتينية ، والشرق الأوسط خلال نصف قرن . وما من عذر للغرب فى أن يجهل ذلك . والجهل بذلك يؤكد الأخطار الثلاثة التى تهددنا : القنبلة الذرية ، والتضخم السكانى ، والفجوة بين الأغنياء والفقراء .

وبما أن إزالة الفارق بين الدول الغنية والدول الفقيرة ممكنة ، فان هذا الفارق سيزول . فإذا لم تتم إزالته بالرضا ، فسيزول بالحرب والمجاعة . وتحقيق الثورة العلمية يتطلب أولا وقبل كل شىء ، رأس المال فى كل صوره . والدول الفقيرة لا تستطيع تحقيق رأس المال . من هنا وجب التمويل من الخارج . والمطلب الثانى ، بعد رأس المال هو الجهد البشرى ، أى الحاجة إلى علماء ومهندسين مدربين يستطيعون أن يتوفروا على النهوض بالصناعة فى دولة أجنبية لمدة عشر سنوات من حياتهم . وقد تنبه الروس إلى ذلك فى التخطيط لنظام تعليمهم ، بينما لم يتنبه إليه الإنجليز والأمريكيون . وهؤلاء الخبراء يحتاجون إلى تدريب لا فى العلم فقط بل وفى الجوانب البشرية أيضاً . والإفريقيون والآسيويون لا يحتاجون إلى مبشرين أو دعاة رحمة مثل فرانسيس اكسافييه Francis Xavier أو البرت شفايتزر Schweitzer بل يحتاجون إلى رجال يدخلون فى العمل كزملاء ويؤدون عملهم التقنى فى أمانة ثم يذهبون . ومن حسن الحظ أن العلماء يستطيعون سلوك هذه الطريقة فى يسر ، والعلاقات العلمية إنسانية فى أساسها لا تميز بين جنس أو دين . ومن هنا يمكن للعلماء أن يقوموا بمهمة طيبة فى آسيا وأفريقيا . يستطيع العلماء مثلا أن يرسموا برنامجاً تعليمياً فى الهند يماثل ذلك الذى حدث فى الصين . فقد استطاع الصينيون أن يطوروا جامعاتهم وأن ينشئوا جامعات جديدة.

بحيث أصبحوا خلال عشر سنوات لا يحتاجون إلى عون من الخارج .

أساس المشكلة اذن فى التعليم . واجتياز الفجوة بين « الثقافتين » ضرورة فكرية وعملية . ولن يتأتى هذا إلا بإعادة النظر فى النظم التعليمية . ولقد سبق الروس إلى ذلك خطوات ، وعلى الغرب أن يتعلم شيئاً من ذلك فى سبيل إزالة الفجوة بين الثقافتين ، ثم بين الدول الغنية والفقيرة أيضاً . وبذلك تتحقق الثورة العلمية .

* * *

ألقيت محاضرة س. ب . سنو C. P. Snow فى جامعة كمبريدج عام ١٩٥٩ . وقد أثارت هذه المحاضرة منذ إلقائها فى ذلك التاريخ زوبعة فكرية ، وعدة مساجلات فكرية هامة شملت القارتين الأوروبية والأمريكية . وما زالت أصداؤها تتردد حتى الآن . وكان أعنف رد فعل من كمبريدج ذاتها فى صورة محاضرة أخرى ألقاها الناقد الإنجليزى المعروف الأستاذ الدكتور ف . ر . ليفز Leavis عام ١٩٦٢ ، تحت عنوان « **ثقافتان ؟ مغزى س . ب. سنو** » وقد اتخذ موقفاً مضاداً تماماً لسنو . ولم تخل محاضرته من الصبغة الشخصية . وجاء الرد أيضاً من عالم كيمياء عضوية شاب من كمبريدج هو مايكل يودكين Michael Yudkin وقد ناقش رأى سنو فى ضرورة نشر الحقائق العلمية بين الأدباء . أما من الولايات المتحدة فإن أهم رد جاء من الناقد المعروف ليونيل تريلنج Lionel Trilling الذى ناقش موقف كل من سنو وليفز ، وقدم موقفا ثالثاً مختلفاً عنهما .

وفيما يلى ملخص لهذه المواقف مع تعليق سنو الأخير عليها :

(أ) ف. ر . ليفز . « **ثقافتان؟ مغزى س. ب. سنو** » .

F. R. Leavis, «Two Cultures ? The Significance of C.P. Snow»

يعد ليفز الاستجابة الشديدة لمحاضرة سنو ، واتخاذها نصاً يدرس حتى فى المدارس مظهراً من مظاهر فقر الثقافة ، ونوعاً من الانهيار الفكرى ، الأمر الخطير الذى دفعه لوضع حد لانتشار سنو .

يناقش ليفز قيمة سنو ككاتب قصة طويلة ويشير إلى بطل قصصه « لويس اليوت Lewis Eliot » الذى سيطر على ما يسميه سنو « سبل القوة » .

يشير ليفز إلى أن سنو يظن نفسه — كعالم — مالكاً لزمام القوة وأنه لذلك يستطيع أن يطل على المثقفين من عل . ويستطرد بعد ذلك إلى التشكيك فى إمكانيات سنو العلمية ، وإلى أن محاضرته لا تعكس خبرة حقيقية بالعلم أو معرفة بأساليب العلم الاستقرائية ومناهجه فى البحث .

يذكر ليفز أن من عناهم سنو « بأصحاب الثقافة الأدبية » هم فى الواقع قراء صحف الأحد ممن يعد الأدب بالنسبة إليهم مجرد هواية وليس ممارسة حقيقية . ويومىء ليفز إلى أن سنو لابد أن يكون من هؤلاء . ثم يأخذ على سنو استعماله لعبارتين بمعنى مترادف وهما « الثقافة الأدبية » و « الثقافة التقليدية » . ثم يتطرق بعد ذلك إلى ما عناه سنو بكلمة « الثقافة » . فيتناول ليفز عبارة سنو عن العلماء أنهم « دون تفكير ، تكون استجاباتهم واحدة » ، فينحى باللائمة على « ثقافة » لا تدعم نفسها بالتفكير وأعمال الذهن . ويخرج من هذا بأن سنو يردد كلمات لا معنى لها . ومن هذه الكلمات قول سنو عن العلماء « أنهم يحملون المستقبل فى عظامهم » . ويتناول ليفز بعد ذلك رأى سنو فى أن العلماء يمهدون لتقدم العالم بدعوى تفاؤلهم الاجتماعى ، وأن الأدباء يائسون بدعوى اهتمامهم بالمأساة الفردية للإنسان . فيذكر ليفز بأن الكتاب الأفذاذ من أمثال د . ه . لورنس ، وجوزيف كونراد كانت اهتماماتهم جماعية وفلسفاتهم تفاؤلية ، ويمضى ليفز قائلا : إننا حين نتعمق فى الأدب العظيم نكتشف فى عمقه معتقداتنا الحقيقية ، ونرى له أبعاداً روحية فى الفكر والوجدان .

يناقض ليفز اتجاه سنو إلى تقدير تقدم البشرية على أسس مادية بحتة . سنو يؤمن أن العلم وحده هو الذى يحيى أمل المجتمع فى الحصول على الرفاهية المادية والمستوى الرغد فى المعيشة من حيث المرتبات والأجور ، ومن حيث زيادة الإنتاج ويسر الحياة اليومية . أما ليفز فيرى أن التقدم لا يكمن فى تحقيق اليسر المادى بقدر ما يكمن فى تحقيق ما سماه ليفز « بالمجال الثالث Third realm » وهو مجال تلتقى فيه الخبرة الفردية بالخبرة الجماعية ، يشارك فيه الفرد إخوانه من الأفراد فى تحقيق انسانيتهم . وحين يقول ليفز

ذلك إنما يؤكد ما ردده على مدار ثلاثين سنة هى سيرة حياته فى كمبريدج ، من أهمية الأدب كقوة أخلاقية فعالة فى المجتمع . وهو فى هذا يعد استمراراً لمدرسة ماتيو أرنولد Matthew Arnold فى القرن التاسع عشر الذى أعطى الأولوية للدراسة الأدبية فى مناهج التعليم فى محاضرته المشهورة « **الأدب والعلم** Literature and Science » عام ١٨٨٢ .

(ب) العالم ما يكل يودكين Michael Yudkin أورد يودكين النقط التالية :

١ — حين يشير سنو إلى الانقسام بين « الثقافتين » العلمية وغير العلمية ، يفترض أن التواصل بين أبناء الثقافة الواحدة على أحسن ما يكون . وهو بذلك يغفل الفجوات الواسعة التى تحدث داخل كل ثقافة . فليس العلماء وحدهم هم الذين تفوتهم أهمية ديكنز Dickens أو غيره من القصاصين . نفس الخطأ سيقع فيه أهل القانون والاقتصاد (ممن يفترض أن ثقافتهم غير علمية) .

٢ — المقابلة بين قراءة ديكنز والاستماع إلى موزارت وبين معرفة القانون الثانى للديناميكا الحرارية ليست مبنية على أساس سليم . إذ ليس هناك مجال للمقارنة بين الخبرة الفنية . والحقيقة العلمية . ومن المؤسف أن يطالب سنو الأدباء بتحصيل الحقائق العلمية التى قد لا تكون فى متناولهم ، بينما كان الأولى به أن يطالب بتعميم الأسلوب العلمى فى التفكير فحسب .

٣ — رغم أن سنو يزعم لنفسه حظاً متساوياً من « الثقافتين » إلا أن من الواضح أنه يقف فى صف العلماء معادياً الكتاب . وهـذا يتضح من مهاجمته للشاعرين ياتس Yeats وباوند Pound ، وأغرب من هذا أنه — كعالم — يؤيد فقط علماء الطبيعة دون غيرها من فروع العلم فيذكر راثرفورد Rutherford وادنجتون Eddington ، وجـين Jean . ولكن أين علماء البيولوجيا والكيمياء العضوية والفسيولوجيا ؟

٤ — إن دعوى اتحاد « الثقافتين » دعوى قاصرة نظراً لتشعب فروع المعرفة لدرجة لا يستطيع معها العـالم أن يلم بفروع العلم المختلفة — ناهيك أو بالأدب (الثقافة الأخرى) .

٥ — للتعليم هدفان أساسيان . أولهما عملى وهو توفير الحقائق التى يتطلبها الإنسان كى يستطيع أن يعيش ، وثانيهما غير مادى ، وهو معاونة الإنسان على أن يكون اجتماعياً ومتعاطفاً مع الآخرين . ومما لا شك فيه أن الأدب والفن يعاونان فى ذلك . أما حشد الحقائق العلمية دون أن يكون لها ارتباط بسلوك الإنسان فأمر لا جدوى منه . هل ستساعد نظرية « الكون المتمدد Expanding Universe » العلمية فى زيادة إدراك الكاتب المسرحى للتعاطف البشرى ؟ هل ستزيد معرفة الشاعر بأهوال الحرب إذا درس ميكانيكية القنبلة الهيدروجية ؟

٦ — يقصر سنو فهمه للتواصل بين « الثقافتين » على أنه نوع من تبادل المعلومات والحقائق بين أصحاب « الثقافتين » على مستوى مجرد . ولا يفرق بين زيادة المعلومات وتكامل الشخصية. المعلومات عنده لذاتها، ولا تستهدف تعميق الخبرة .

٧ — يبدأ سنو محاضرته بنداء لالتئام الشمل بين الثقافتين العلمية والأدبية، وينتهى بما يؤكد الفصل بين هاتين الثقافتين ، حين يلح على ضرورة الاستزادة من العلماء لتحقيق الرفاهية وخاصة فى الدول المتخلفة ، إذ أن العلم وحده — فى رأى سنو — هو مصدر القوة والثروة والرفاهية . أكثر من هذا : يدعو سنو Snow فى نهاية محاضرته إلى إيجاد نوع من العلماء تكاد تكون ثقافتهم تكنولوجية خالصة ، لا دخل للفن بها ، مما يتناقض مع ما يطالب به من تعديل النظم التعليمية على أساس إيجاد مكان متكافىء لكل من الثقافتين .

(ج) ليونل تريلنج Lionel Trilling

« المناظرة بين ليفز وسنو » The Leavis - Snow Controversy

يعيد تريلنج إلى الأذهان الصراع الفكرى الذى قام حول هذه المشكلة . بين أرنولد كمدافع عن الأدب وهاكسلى كمدافع عن العلم . ويشير إلى الشبه الكبير بين طرفى النزاع فى القرنين التاسع عشر والعشرين .

ثم يتناول تريلنج قول سنو أن العلماء ينظرون إلى المستقبل بينما ينظر الأدباء إلى الماضى . ويرد على ذلك بقوله أن كاتباً مثل جورج أورويل

George Orwell صاحب قصة « ١٩٨٤ 1984 » يرى أن ظلام المستقبل يعود إلى القوى المخربة التى تعمل فى المجتمع البشرى ومنها العلم إذا أسىء استخدامه .

استخدام سنو لكلمة « الثقافة غير العلمية » على أنها مرادفة « للثقافة الأدبية » ثم قوله إن هذه الثقافة توجه سير الأمور فى العالم الغربى ، ينطوى على عدم الدقة . إذ يطالبنا سنو فى هذه الحالة بأن ندرج تحت « الثقافة الأدبية » قرارات الكونجرس والبرلمان ، ومجالس الوزراء ، ومفاوضات السفراء ، وقرارات الحرب . وهذا بالطبع لا يقبل عقلا .

مع ذلك لا يمكن أن تغفل أهمية الأدب فى التطور الاجتماعى للأمة . فحالة المجتمع الصناعى فى انجلترا الآن ليست كحالة المجتمع الإنجليزى فى بداية الانقلاب الصناعى فى أوائل القرن التاسع عشر . ويرجع ذلك إلى مناداة العديدين من رجال الأدب بالإصلاح مثل كولريدج Coleridge ، وكارليل Carlyle ، وميل Mill وأرنولد Arnold ووليام موريس William Morris ، ورسكن Ruskin ، وديكنز Dickens ولم يختر أى من هؤلاء الكتاب العظام أن يترك المجال عند ظهور الثورة الصناعية كما زعم سنو . وكان أرنولد على رأس دعاة الإصلاح الذين نادوا بتحكيم العقل عند الإسراع بالتطور الإنسانى .

ملاحظات سنو حول التعليم عموميات لا تنجلى عن شىء محدد . فهو يطلب من الأدباء معرفة حقائق علمية مثل القانون الثانى للديناميكا الحرارية ، ومن العلماء أن يدربوا « لا فى العلم فحسب ، بل فى الجوانب البشرية أيضا » دون أن يحدد ما يقصد بذلك ، ولا الفروع الأدبية التى ينصح رجال العلم بدراستها .

أخطأ سنو فى تقديره للأدب على أنه من قوى التخلف وليس فى صالح الجماعة ، وأخطأ ليفز فى رده على سنو لإغفاله المشكلة الحقيقية واهتمامه بالفرعيات . سنو لا يرى أن ياتس Yeats وغيره من شعراء النصف الأول

من هذا القرن قد استجابوا للتطورات السياسية والاجتماعية والتقنية المعاصرة لهم . ولم يحاول ليفز أن يناقش هذا الخطأ الذريع . يقول تريلنج Trilling « أنه إذا كان المستقبل فى عظام أى إنسان ، فهو فى عظام النابغة . وأن العمل الأدبى الصادق قيمته فى أنه نقد للحياة » . كذلك يتجاهل ليفز فى رده على سنو المضمون السياسى لموقف سنو . ويأتى هذا التجاهل للأهمية الكبرى التى يعلقها الكاتبان على كلمة « الثقافة » . وكلاهما يفهم « الثقافة » على أنها شىء إرادى يمكن تخطيطه والتحكم فيه إما بزيادة نسبة العلم وفق رأى سنو ، أو بالتخطيط الأدبى وفق رأى ليفز . يعتقد تريلنج أنه لابد أن يدخل فى الاعتبار عند تعريف « الثقافة » العوامل الخفية اللاإرادية التى تدخل فى تطور الإنسان . يجب أن ندخل فى حسابنا ماركس وفرويد معا والاتجاه العام نحو الوجودية . ليست المسألة فى رأى تريلنج تقسيم « الثقافة » على أساس مهنى : « العلماء » فى جهة ، و « الأدباء » فى جهة أخرى ، أو على أساس طبقى : « الأغنياء » فى جهة و « الفقراء » فى جهة أخرى . وإنما يجب أن ننظر للإنسان ككل وأن يكون العقل البشرى هو محور البحث فى تعريف الثقافة . وليس معنى « العقل » أن نغفل العوامل التى تتحكم فى عمله من غريزة وإرادة ورغبة وميول . إذ أن هذه العوامل هى التى تكون ما يمكن تسميته « الطابع الثقافى للفكر » وهو الطابع الذى تسير على نمطه حضارة الإنسان .

(د) سير تشارلس سنو « الثقافتان : نظرة ثانية »

The Two Cultures : A Second Look

عاد سنو عام ١٩٦٤ إلى توضيح موقفه محاولا الرد على الاعتراضات التى وجهت إليه . وفى هذه « النظرة الثانية » أكد موقفه الأول ببراهين جديدة ، كما حاول أن يضع بعض التعريفات لألفاظ لم تكن محددة المعنى .

قال إنه استخدم كلمة « الثقافة » فى معنيين أولهما المعنى القاموسى وهو « الحركة الفكرية التى تؤدى إلى تنمية العقل » ، والمعنى الثانى هو الذى يقصده علماء الانثروبولوجيا وهو يشير إلى « مجموعة من الناس يعيشون فى نفس البيئة وتربطهم نفس العادات والمعتقدات وأسلوب الحياة » . وعلى

أساس هذين التعريفين للكلمة فرق سنو بين « الثقافة العلمية » و « الثقافة الأدبية » ، إلا أنه فى هذه « النظرة الثانية » يعود فيقرر أن هناك احتمالا فى وجود « ثقافة ثالثة » نظراً لظهور العلوم الاجتماعية التى تقف موقفاً وسطاً بين الثقافتين وتشمل التاريخ الاجتماعى ، والاجتماع ، والديموجرافيا ، والعلوم السياسية ، والاقتصاد ، وأصول الحكم ، وعلم النفس : والفنون الاجتماعية مثل التصميم المعمارى . وهذه العلوم على اختلافها تشترك فى هدف واحد وهى أنها تعنى بكيفية حياة الإنسان ، لا من الناحية الأسطورية ، بل من ناحية الحياة اليومية ، أنها تعنى بالجانب الإنسانى للثورة العلمية . ومما لا شك فيه أنه حين تثبت هذه العلوم وجودها بصفة فعالة ، فسيصبح التواصل بين الثقافتين أمراً ميسراً .

النقطة الثانية الهامة فى « نظرة ثانية » هى رد سنو على قول البعض أنه أهمل السياسة فى محاضرته الأولى . ذكر سنو أن تلك المحاضرة لم تتضمن شيئاً عن الحرب الباردة عام ١٩٥٩ . وهو يرى أن مستقبل التكنولوجيا العسكرية يتضمن المخاطر ، ولكنه يحمل الأمل أيضاً فى طياته . وعلى هذا فانه فى زمن يتحكم فيه العلم فى مصير الإنسانية حتى يصبح من الخطر ألا تتواصل الثقافتان . قد يسيء العلماء النصيحة ، وقد لا يدرك من بيدهم الأمر مدى سوء هذه النصيحة . وإذ ملك العلماء وحدهم حق تقرير الأمور ، فانهم يصدرون فى ذلك عن معرفة محدودة تخصهم وحدهم . وهنا تكمن الخطورة على الأمل الاجتماعى . حقيق قد يحدث أحياناً أن يتحكم منطق العلم التطبيقى فى العملية السياسية ذاتها ، كما حدث فى الاختبارات النووية ، ولكنه من الممكن أن يكون انتصار الحكمة أسرع إذا تحقق التواصل بين الثقافتين .

يستفاد من نظرة س . ب . سنو الثانية أنه عدل موقفه بعض الشيء تجاه « الثقافة الأدبية » وأعطاها وظيفة هامة لم تكن لها فى محاضرته الأولى ، إذ أصبحت هذه الثقافة لديه ممثلة للضمير الإنسانى الذى يضع حداً للمخاطر التى يتردى فيها العلم . وعلى هذا فان فى التحام الثقافتين تحقيقاً لنوع من التوازن بين روح العلم المستكشفة المتوثبة . والمثل العليا التى تدعو إليها الثقافة الأدبية .

* * *

الصهيونية
والثقافة العالمية

من نافلة القول أن الصهيونية ليست عقيدة دينية ، وإنما هي مبدأ استعماري يستهدف التوسع بأبعاده الثلاثة : الإقليمية والاقتصادية والثقافية . وقد أدركنا خطر التوسع الإقليمي وجابهناه في حزم ، وما زالت المواجهة مستمرة للحد منه منذ حرب أكتوبر حتى الآن ، كما أدركت الدول الإفريقية والأسيوية التي استهدفها الجانب الاقتصادي من الخطة الصهيونية هذا الخطر ، واتخذت في شبه إجماع قرارات بمقاطعة الدولة الصهيونية . بقي إذن الخطر الثالث وهو جانب التوسع الثقافي الذي هو أحد الركائز الأساسية للمبدأ الصهيوني . ومن عجب أن الصهيونية في اتجاهها نحو التوسع الثقافي لا تستهدف الدول النامية باعتبارها صاحبة الموارد الطبيعية فحسب ، بل إنها تستهدف أساسا الدول ذات المجتمعات المتقدمة ، باعتبارها الدول المؤثرة في توجيه السياسة العالمية . ومن هنا كان خطر التوسع الثقافي الصهيوني كبير الحجم لأنه ليس محدوداً بمكان ، أو بمجتمعات بعينها ، بل رمى إلى تطويق حركة الفكر العالمي كله ، كي تخدم أهدافه وتمشي على هواه .

ولسنا هنا بصدد الحديث عن سيطرة الأجهزة الصهيونية على وسائل الإعلام ودور النشر في العالم الغربي ، فأمر هذا معروف للجميع ، ولكننا هنا نود الحديث عن مظهر هام من مظاهر التغلغل الصهيوني في توجيه الفكر في الغرب ، وهو مظهر لا يستهدف رجل الشارع الغربي فحسب ، بل إنه يضرب في جذور هذا الفكر محاولا التأثير في مفاهيم أساسية تتعلق بنشأة الثقافة الغربية ومحورها واتجاهها العام في المستقبل .

سعت الصهيونية إلى زرع العديد من مفكريها في مراكز البحث والجامعات في الغرب ، ويحاول هؤلاء منذ زمن خلق مدارس فكرية تدين بالولاء الصهيوني بين الفئات المختلفة من المثقفين ، مما يؤدي في النهاية إلى خلق تفاسير وتأويلات للعديد من المواقف التي يواجهها الفكر الإنساني بما يتفق وأهداف الحركة الصهيونية ويبرر وجودها .

ونقتصر فى هذا الفصل القصير على تقديم نموذج واحد للمفكر الصهيونى الذى زرع فى أحد المراكز الرئيسية للفكر فى العالم لنرى الدور الذى يحاول القيام به فى التأثير على الثقافة الغربية . المفكر هو جورج شتاينر George Steiner ومركز الفكر هو جامعة كمبريدج بانجلترا ، والموضوع الذى يتناوله هو تعريف جديد يقدمه لمفهوم الثقافة .

ولد جورج شتاينر فى باريس عام ١٩٢٩ لأب من أصل نمسوى ، وأمضى مراحل تعليمه المختلفة فى فرنسا ثم الولايات المتحدة وانجلترا ، حيث تخرج فى جامعة أكسفورد ، وعمل فترة محررا فى صحيفة الايكونومست Economist ، ثم أستاذا فى معهد الدراسات العليا بجامعة برنستون بالولايات المتحدة حيث نشر كتابيه « تولستوى أم دستويفسكى » ، و « موت المأساة » ، وفى عام ١٩٦٤ أصدر مجموعة من ثلاث قصص تتناول تطور الحياة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ونشر بعد ذلك كتاب « اللغةوالصمت» عام ١٩٦٧ ثم عددا آخر من الدراسات منذ ذلك التاريخ فى مجالات الأدب والثقافة واللغة ، وكان حتى عهد قريب يشغل منصب الأستاذية ورئاسة قسم الأدب الانجليزى فى كلية تشرشل بجامعة كمبريدج ، كما كان أستاذا زائرا فى جامعات برنستون وهارفرد ونيويورك بالولايات المتحدة ، كما عمل أستاذا بالجامعات السويسرية . وهو من خلال تلك المناصب العلمية يمارس سيطرة كبيرة على توجيه الدراسة فى العديد من المجالات ، وقد أدى إتقانه التام لعدد من اللغات ، وتحركه فى سلاسة بين ثلاث منها هى الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى أن يصفه أحد النقاد بأنه يحمل « عقل أوربا » . وهو فى هذا يتشابه مع عدد آخر من النقاد الإنجليز اليهود المعاصرين الذين بدأوا يسيطرون على توجيه الفكر الأدبى ، ولا سيما فى المجال الأكاديمى ؛ ونذكر على سبيل المثال اثنين منهما هما دافيد داتشز David Daiches وهو مدير جامعة ساسكس Sussex بانجلترا وأستاذ الأدب الإنجليزى بها ، وهو ابن كبير حاخامات اسكتلندا ، كما نذكر أيضا ا. الفاريز A. Alvarez وهو ناقد شاعر معاصر يهودى من أصل أسبانى .

فى عام ١٩٧١ أصدر جورج شتاينر كتابه المعروف « **فى قلعة ذى اللحية الزرقاء : مذكرات فى إعادة تعريف الثقافة** » : «In Bluebeard's Castle : Notes Towards The Redefinition of Culture» وهو كتاب صريح حاسم يتضح فيه محاولة الصهيونية احتواء الحضارة الغربية ، وتحويل مجراها فى الاتجاه الذى تبغيه ، دون استخفاء أو استحياء ، وهى محاولة لا تجرى من موقف الضعف والضراعة ، بل هى محاولة مستبدة قوية تفرض نفسها بمنطق المستوثق العليم . وقد كانت المناسبة التى أنشىء فيها الكتاب دعوة وجهت إلى شتاينر ليلقى سلسلة المحاضرات التذكارية السنوية إحياء لذكرى ت . س . اليوت الشاعر الإنجليزى فى جامعة كنت Kent فى مارس من عام ١٩٧١ . وكانت هذه المحاضرات هى أساس تكوين الكتاب . وقد اختار ستاينر موضوع محاضراته فى ذكرى إليوت — مجافيا لدواعى اللياقة — هو الرد العنيف على ماجاء فى كتاب ت . س . إليوت « مذكرات فى تعريف الثقافة » الذى كان قد صدر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٨ .

وكى نفهم الحيلة الذكية التى اتبعها شتاينر فى كتابه لا بد لنا من بسط سريع لنظرية إليوت فى تعريف « الثقافة » كى يتسنى للقارىء أن يدرك مدى تلاعب شتاينر بالأفكار فى سبيل إسناد دور حضارى مختلق لليهود ليجعل منهم حملة ألوية المدنية عبر التاريخ .

الأساس فى نظرية إليوت هو أن « الثقافة » و « الدين » جانبان لشىء واحد . بمعنى أن الثقافة لا يمكن أن تنشأ إلا مع الدين . والدين يخرج من الثقافة ، وهما مع ذلك شيئان مختلفان لا يمكن أن يكون أحدهما بديلا للآخر . وإليوت يرى أن للطبقة ثقافة ، وللإقليم ثقافة ، وأن ثقافة الأمة هى تكامل لثقافات الطبقات المختلفة ، وكذا ثقافة البلد تكامل لثقافات أقاليمه المختلفة . ولذا فإن الثقافة العامة لأمة من الأمم لا يمكن أن تكون شيئا متجانس التكوين . لأن الثقافات الإقليمية والطبقية التى تدخل فى تكوينها متباينة ، ولكنها تتكامل تحت مظلة شاملة واحدة . وكذا الأمر فى رأى إليوت بالنسبة للدين المسيحى . وهو الدين الذى هو صفو ثقافة الغرب ، إذ أن ملله ونحله فى الأقاليم والبلدان

على اختلاف ثقافاتها تتكامل فى ماسماه إليوت بالثقافة المسيحية Christian Culture . ويوضح إليوت أن الثقافة المسيحية » ليست بالضرورة هى الثقافة الوحيدة المعتمدة ، وإنما يسمح المجال لثقافات أخرى وأديان أخرى أن تعيش معها جنبا إلى جنب . ويرى أن الأديان السامية هى تلك التى تستطيع استيعاب ثقافات مختلفة لأقوام مختلفين ، مما يؤدى إلى تبادل التأثير الصحى فيما بينهم. وهنا يتوقف إليوت ليشير إلى استثناء اليهود من هذا الوضع ، ذاكرا أن تفرق اليهود منذ الدياسبورا بين أقوام اعتنقوا المسيحية لم يؤد إلى نشاط فعال مثمر من حيث الاحتكاك الثقافى ، مما شجع البعض على الاعتقاد الخاطىء بأن الثقافة قد تحيا فى عزلة من الدين .

ويتضح من دراسة نظرية إليوت هذه فى تعريف « الثقافة » عدة أشياء هامة أولها أنه يدعو إلى الاتجاه نحو « ثقافة عالمية World Culture » لا تستهدف القضاء على الثقافات الإقليمية . وإنما هى تحتفظ لهذه الثقافات بكيانها الخاص على خريطة العالم ؛ بل إنه يذهب إلى حد القول بأن « الثقافة العالمية » تزداد غنى كلما تعددت وتباينت مكوناتها من الثقافات الإقليمية . (ويؤسس على هذا اعتقاده بأن اللغة الإنجليزية أغنى من غيرها من لغات أوربا لأنها لغة مركبة جذورها تمتد إلى لغات عدة . ويتضح هذا من نظرة شاملة إلى ممارسته الشعرية ولا سيما قصيدته اليباب The Waste Land وهى أيضا مزيج مركب من إشارات عديدة إلى عدة آداب عالمية) . وثانيها أن هذه النظرية تتخذ موقفا مضادا للعنصرية ولا تعتبر أن ثقافة أقوام أرفع من ثقافة أقوام آخرين لأسباب تتعلق باختلاف الأجناس ؛ بل على العكس من ذلك هو يدعو إلى تكامل ثقافات الجنس البشرى بعامة ، ويرى أن الخطر على « الثقافة العالمية » يأتى من أن بعض الثقافات تفترض نفسها أسمى من الأخرى ، ومع انتشار الاستعمار قضى على ثقافات الشعوب النامية مما خلف آثارا مدمرة فى تكوين هذه الشعوب . والناحية الثالثة هى أن ارتباط الثقافة بالدين أعطى للقيم الأخلاقية والروحية الأولوية فى معايير التقدم . وهى قيم دائمة ولست زائلة . وإذا ذكرنا فى النهاية أن نظرية إليوت هذه نشرت عام ١٩٤٨ فى

أعقاب الحرب العالمية الثانية ، أدركنا أنها نظرية نشأت فى ظل ظروف كان العالم فيها أحوج لمثل هذه الدعوة إلى التكامل ، والابتعاد عن العنصرية ، وعن الغلواء فى المذهبية الدينية ، وعن الشطط التكنولوجى الذى تمثل فى إتقان آلات الدمار وعلى رأسها القنبلة الذرية . وجاءت هذه النظرية التى تدعو إلى « الثقافة العالمية » فى وقت اتجه فيه فكر العالم إلى إنشاء الأمم المتحدة وإلى الدعوة بما جاء فى ميثاقها ، ولعل إنشاء هيئة اليونسكو هو ترجمة فعلية لما احتوته هذه النظرية .

فإذا انتقلنا الآن للحديث عن موقف جورج شتاينر فى محاولته « لإعادة تعريف الثقافة » وجدنا عجبا . وجدنا هجوما غير مقنع على ت . س . إليوت واتهاما له بمعاداة السامية لإغفاله ذكر اليهود وما حدث لهم على يد الألمان خلال الحرب العالمية الثانية فى كتابه عن تعريف الثقافة !! يمضى شتاينر متسائلا فى عنجهية :

كيف كان من الممكن ، ولم تكد تمر سنوات على الحادث الجلل وبعد أن نشرت للعالم حقائق وصور غيرت من إدراكنا لحدود السلوك البشرى ، أن ينشر كتاب عن الثقافة دون أن يشير بشىء ؟ كيف يمكن أن نفصل وندعو إلى نظام مسيحى ، بينما أدت المأساة إلى التشكك فى طبيعة المسيحية ذاتها وفى دورها فى التاريخ الأوربى ؟ لعلنا نجد تفسيرا لهذا فى معالجة إليوت لشخصية اليهودى فى شعره وفى فكره .

نقطة الارتكاز فى تعريف شتاينر للثقافة هو ما حدث لليهود فى معسكرات الاعتقال بألمانيا إبان الحرب العالمية الثانية ، وهو يطالب المفكرين بالتأريخ للعالم الحديث منذ تلك الحوادث ، وإلا لاستحقوا الملامة مثلما استحقها إليوت . ويضخم شتاينر من هذه الحوادث بحيث تصبح المحور الذى يدور حوله مجرى الفكر ، والمنطلق الذى يبدأ منه أى تمهيد لمستقبل الإنسانية . وهذا يعنى بالتبعية وضع اليهود فى المركز الرئيسى بين شعوب العالم ، كما إنه يستتبع عند دراسة التاريخ ألا تسلط الأضواء إلا على ما يعتبر شتاينر أن اليهود قد قدموه للعالم .

لهذا يبدأ شتاينر كتابه بالدعوة إلى التخلص من صور الماضى التى ترسبت فى الأذهان عبر الأعمال الأدبية والفنية التى خلفها لنا ، مما أدى فى رأيه إلى خلق صورة مزيفة عن عصر مأمول فى الغيابات العميقة نسميه عادة بالعصر الذهبى . ويعود فيقول إنه منذ القرن التاسع عشر وخلال هذا القرن تعانى البشرية مما سماه « بالضيق العظيم The Great Ennui » . وهو ضيق تولد منذ الثورة الفرنسية وانهيار آمالها بعد سقوط نابليون عام ١٨١٥ . ثم يتساءل شتاينر عما إذا كانت كل حضارة سامية تحمل فى طياتها بذور خرابها . وهو يمهد بهذا التساؤل إلى الجزء الثانى من كتابه « فصل فى الجحيم A Season in Hell » ، وهو الفصل الذى يصور فيه اليهود على أنهم كبوش الفداء لحضارة مجنونة تفترس ذاتها .

ويستعرض شتاينر الأسباب الظاهرية لاجتراء الألمان على اليهود . أولها العداء التقليدى بين البورجوازية الصغيرة والأقلية المترفعة الثرية ؛ وثانيها الربط السيكولوجى بين التضخم المالى الذى حدث بين الحربين وبين سيطرة اليهود على الأسواق المالية ، وثالثها عقدة الحب والكراهية التى نشأت بين اليهود وبين المسيحيين الألمان الذين تداخلوا فى حياتهم ؛ ومنها أيضا محاولة التخلص من أقلية ذكية يمكن أن تكون نواة معارضة للنازية أو للستالينية . ثم يمضى شتاينر إلى هدفه دون التفاف . فبعد أن طالب مجتمع الغرب المسيحى أن يبت جذوره فى الماضى ، وبعد أن اجترأ على الحضارة المسيحية مشهرا إفلاسها بزعم أن مذابح معسكرات الاعتقال فى ألمانيا قد نمت فى ظلها ، يمضى معرضا بقول هتلر « إن الضمير ما هو إلا ابتكار يهودى » ! ! وينفذ شتاينر من هذا إلى أن الابتكار أو الاختراع من السمات الأساسية المميزة للعقلية اليهودية ، وأن المظهر الأساسى لهذه السمة تبدى حين « ابتكر » العقل اليهودى فى الماضى السحيق فكرة « وحدانية » الإله ! ويمضى فى أغرب تبرير أو تفسير لعزلة اليهود ، أو ما يسميه هو اضطهادهم ، فهم دون غيرهم الذين آمنوا بالتوحيد فى عالم زعم هو أنه قد أغفل الألوهية . ويصور شتاينر أن تعذيب اليهود على يد الألمان كان بمثابة قتل لعقيدة التوحيد فى ذات اليهود ،

واعتبر بذلك أن الحضارة قد مرقت إلى الكفر . ففي ظنه أن استئصال اليهود هو استئصال للوحدانية ! ! ويسارع شتاينر فيعتذر عن العالم اليهودى فرويد الذى ذكر أن الفرعون المصرى إخناتون كان أسبق إلى التوحيد من اليهود ، ويبرر قولة فرويد هذه بأنها كانت محاولة للتستر على اليهود حتى يقيهم اللعنة التى كانت لابد ستحل بهم على يد معذبيهم . ولسنا هنا بحاجة إلى القول إلى أن فكرة التوحيد ليست وقفا على اليهود . وإنما هى الركيزة الأساسية للعقيدة الإسلامية . وقد دعا الأنبياء والرسل من قديم الأزل إلى ذلك . وقد عثر فى تاريخ مصر القديمة على شواهد تقطع باهتداء القدامى إلى وحدانية الإله . وتبدو مكابرة شتاينر فى تفسيره لتعذيب الألمان لليهود على أنه انتقام منهم باعتبارهم تفردوا فى الإيمان بالوحدانية . ولا أظن أن هناك تعليقا على إسفاف شتاينر وشططه أبلغ من إيراد عباراته ذاتها . يقول :

حين اجترأت المسيحية . والحضارة الغربية على اليهودى ، فإنها اجترأت بذلك على ذلك الذى يجسد خبرة مالها ، وإن كان تجسيده غريبا وتلقائيا ، لقد عنى كافكا Kafka شيئا من هذا حين قال فى تواضع وثقة « ذلك الذى يصرع يهوديا ، إنما يصرع البشرية » .

.... ولم تكن ظاهرة قتل اليهودى مسألة مدنية اجتماعية واقتصادية . لقد كانت محاولة لهدم المستقبل ، أو بتعبير أدق أن نسوى التاريخ بالغرائز ، والركود الذهنى . والإحساس المادى للإنسان البدائى . لقد كانت هذه المأساة سقوطا ثانيا ، خروجا اختياريا من الجنة ، ومحاولة منظمة كى نخلقها ظهريا» .

مثل هذا لا يحتاج إلى تعليق ، ولكن لنا أن نتساءل كيف يكون اليهودى وحده ممثلا للبشرية ، ولم لا يكون العربى ممثلا لها ؟ ، ألا يصدق كلام كافكا على بنى العروبة مثلما — بل قل قبلما — يصدق على اليهود ؟ ولا يخفى شتاينر إيمانه بأسطورة شعب الله المختار ، بل إنه يحاول أن يعطيها صبغة علمية ، فيشير إلى أن قوانين الوراثة تفرض استمرار الذكاء فى نخبة منتقاة من البشر ، وبما أن اليهود قوم مبتكرون فإن قتل العديد منهم على يد الألمان إبان الحرب ، أدى إلى حرمان البشرية من طاقات فكرية كان من الممكن أن تستغل .

ويقع شتاينر فى التناقضين الرئيسين اللذين تقع فيهما الصهيونية دائما : أولها أن ترسى فكرتها الرئيسية على أساس أسطورة أرض الميعاد المزعومة . بينما تدعى لنفسها وظيفة حضارية تقدمية ؟ والثانى ادعاؤها الانفتاح على العالم فى الوقت الذى ترتكز فيه على فكرة عنصرية عصبية إقليمية .

فبينما يستند شتاينر فى تبرير امتياز اليهود إلى ما يدعيه من ابتكارهم فى الماضى السحيق لفكرة الوحدانية ، ويعود بنا القهقرى لعشرات القرون لإثبات ذلك (رغم أنه يطالب الغرب المسيحى بالتخلص من أشباح الماضى) . ويؤكد عامل الوراثة والارتباط بالماضى لتأكيد أفضليتهم ، إلا أنه ينسب لليهود دون غيرهم مسئولية توفير التقدم التكنولوجى للعالم . ويبنى أحلاما مستقبلية قائمة أساساً على الرفاهية المادية المستمدة من التقدم العلمى والمنقطعة الصلة بالإنسانيات . إنه يطالب بالانتقال من حضارة الألفاظ التى سادت منذ البدايات « العبرية — اليونانية » للمدنية الغربية حتى الآن ، إلى حضارة قوامها الرموز الرياضية ، وشفرات الكومبيوتر ، والأبجدية الإلكترونية التى تنتقل فى ثوان عبر الكرة الأرضية . ويرى شتاينر عالم المستقبل أكثر اهتماما بالموسيقى باعتبارها وسيلة اتصال سمعى ، وبالرياضة ، وبالتكنولوجيا ، وبدراسة تطورات البيئة ؛ وهى نواح توحى فى ظاهر الأمر باهتمامات إنسانية شاملة ، إلا أن هذه الاهتمامات تتناقض تماما مع الدعوة العنصرية الواضحة ، ومع النعرة الإقليمية اللذين يكونان الأساس فى المبدأ الصهيونى .

وتأتى خطورة شتاينر (وهو فى ذلك مثل غيره من مفكرى الصهيونية) من أنه لا يطرح فكرة فى إطار مذهبية معينة ، وإنما فى إطار المساهمة فى الفكر الإنسانى الشامل ، وتدرس كتبه بين طلبة الجامعات فى أوربا ، لا على أنها نابعة من مصادر فكرية معينة يؤخذ منها الحذر ، وإنما تحت ستار ديمقراطية ليبرالية يختلط فيها الفكر الحابل بالفكر النابل . وهنا مكمن الخطر ، حيث تجد هذه الأفكار سبلا ميسرة لتضرب بجذورها فى عقول الشباب المثقف فى الغرب ، دون أن تقدم معها جرعات قوية مضادة من العقيدة الإسلامية . والفكر العربى يدفع ذلك الشباب إلى التفكير فى الموقف من زوايا متعددة أخرى وصولا إلى الحقيقة .

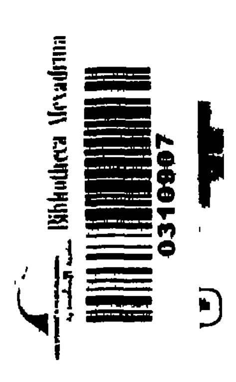
الفهـــرس

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٣٢٩ / ٨٤

طبعة نهضة مصر

الفجالة — القاهرة




Bibliotheca Alexandrina